



proyecto, progreso, arquitectura

ISSN: 2171-6897

revistappa.direccion@gmail.com

Universidad de Sevilla

España

González Cubero, Josefina

HILOS DE TEATRO: LA PUESTA EN ESCENA DEL PALACIO DE LOS SOVIETS DE LE
CORBUSIER, 1931

proyecto, progreso, arquitectura, núm. 7, noviembre, 2012, pp. 68-89

Universidad de Sevilla

Sevilla, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517651584006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

HILOS DE TEATRO: LA PUESTA EN ESCENA DEL PALACIO DE LOS SOVIETS DE LE CORBUSIER, 1931

STRANDS OF THEATRE: LE CORBUSIER'S STAGING OF THE PALACE OF THE SOVIETS, 1931

Josefina González Cubero

RESUMEN El proyecto para el concurso del Palacio de los Soviets en Moscú (1931) de Le Corbusier plantea otra posible y más fragmentaria clave de interpretación que, aunque en principio sea más marginal, merece ser mencionada: la relación con el teatro, con la renovación de la escena europea y con la experimentación soviética, porque Le Corbusier es consciente de que la arquitectura no consiste sólo en la cualidad del edificio, es también una puesta en escena, una dramaturgia. Escenógrafos como Appia, con la luz, o directores de escena como Max Reinhardt, con el espectáculo de masas, y Vsevolod Meyerhold, con el teatro japonés del Kabuki, van penetrando en el sentir de un Le Corbusier que deja la impronta teatral en la puesta en escena de la megaestructura moscovita.

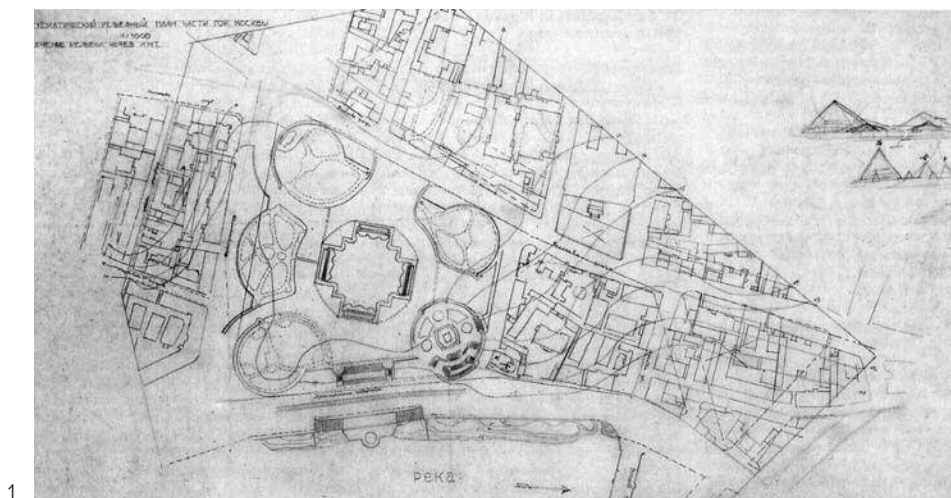
PALABRAS CLAVE Le Corbusier, Concurso, Palacio de los Soviets, Teatro, Reinhardt, Meyerhold.

SUMMARY Le Corbusier's design submitted to the public competition for the Palace of the Soviets in Moscow (1931) may have an additional interpretation which, although less researched and in principal more marginal, is noteworthy. And that is the relationship between theatre and the resetting of the stage in Europe and Soviet experimentation. Le Corbusier was aware that architecture goes beyond the building itself and is also a sort of staging or dramaturgy. Set designers such as Appia, through the use of light, or stage directors like Max Reinhardt, through the use of performance for the masses, and Vsevolod Meyerhold, through Japanese Kabuki theatre, gradually permeated the sensibility of Le Corbusier who left staging as a mark in his design for the Moscow megastructure.

PALABRAS CLAVE Le Corbusier, Competition, Palace of the Soviets, Theatre, Reinhardt, Meyerhold

Persona de contacto / Corresponding author: josefina.gonzalez.cubero@tap.uva.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid.

1. Hans Poelzig. Planta de situación previa al futuro Palacio de los Soviets con la Iglesia del Cristo Salvador (1832), Moscú.



1

CONCURSO Y PROYECTO

A pesar de la derrota de Le Corbusier en el concurso del Palacio de la Sociedad de Naciones –SDN– de Ginebra en 1927, su actitud crítica y beligerante ante el fallo del concurso, contenida en el libro *Una casa–un palacio* (1928), consagra su proyección internacional. Convertido en profeta de la nueva arquitectura y del urbanismo, acomete una intensa actividad viajera a raíz de las invitaciones que recibe para impartir conferencias y diseñar proyectos, lo cual le ayuda a estrechar los vínculos con la vanguardia artística internacional.

En este tiempo, sus contactos con la Unión Soviética están consolidados, la obra del Centrosoyuz en marcha, ha realizado varias propuestas sobre el urbanismo de Moscú y se le reconoce a través de la traducción de sus publicaciones. Sin embargo, la entusiasta acogida de su primer viaje al país se ha transformado en una crítica frecuente a su formalismo, influida por el sector alemán dentro de los CIAM¹. Es a la vuelta de su cuarto paso por España, cuando recibe el 2 de septiembre de 1931 la invitación a participar en la fase internacional del concurso

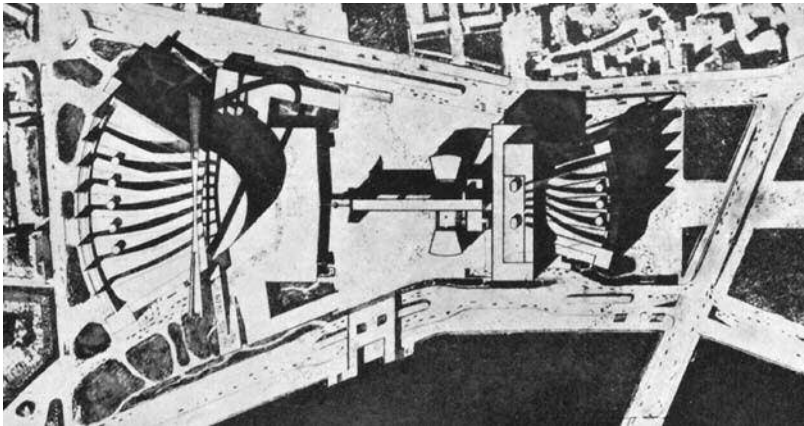
para el Palacio de los Soviets de Moscú como encargo remunerado.

En sintonía con la aspiración decimonónica de convertir Moscú en la gran capital de Rusia, las autoridades bolcheviques prosiguen la labor emprendida desde su victoria, iniciada con el concurso para el Palacio del Trabajo (1922), de ver cumplida esta vieja aspiración. La nueva convocatoria del concurso, creada bajo la significativa denominación de Palacio de los Soviets, pretende conseguir una mayor proyección del mismo, dentro y fuera de la URSS, por lo que se promueve sin escatimar medios ni esfuerzos, e incluso sin ninguna consideración hacia la ciudad existente. El emplazamiento elegido para el proyecto es un área adyacente al Kremlin, junto al borde del río, lo que implica el derribo de la iglesia del Cristo Salvador, construida en 1832 y demolida con gran rapidez para este fin (figura 1).

Las exigencias establecidas para el Palacio son irregulares². Las generales son bastante ambiguas: debe ser monumental, responder al carácter de la época y a su significado como emblema arquitectónico de la capital. Por

1. Borngräber, Christian: “Le Corbusier a Mosca”. En *Rassegna*, “I clienti di Le Corbusier”, N° 3, marzo 1980, Milano, pp. 79–88.

2. De Feo, Vittorio: *La arquitectura en la URSS 1917–1936* (1963). Madrid: Alianza, 1979, p. 85. Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*. Bruxelles–Liège: Pierre Mardaga, 1987, pp. 205–206.



2. Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Proyecto del Concurso para el Palacio de los Soviets de Moscú, 1931. Ordenación.

2

el contrario, las urbanísticas y de programa son precisas y minuciosas. En cuanto al programa, por un lado, se exige la ordenación urbanística para permitir la concurrencia y movimiento de 25.000 personas al mismo tiempo; por otro, se trata de un programa de dimensiones notables: dos grandes salas, la mayor de 15.000 espectadores y la segunda, destinada para congresos pero sin olvidar los espectáculos, de casi 6.000 plazas. A ellas se añaden cuatro salas de conferencias para las subdivisiones de los congresos y actividades cotidianas, dos de 500 plazas y otras dos de 200 plazas cada una, y un cuarto grupo de dependencias de equipamiento y administrativas.

Si bien las características arquitectónicas están bastante desdibujadas, algo más se precisa sobre las salas respecto a las condiciones acústicas y de equipamiento tecnológico. No obstante, se detallan las actividades que debe acoger la gran sala: *"El diseño de la sala debe satisfacer las necesidades de las reuniones masivas y debe resolver la cuestión de su uso para las representaciones teatrales o cinematográficas de masas, para la presentación de invenciones técnicas e industriales y también para diversas formas de participación de los espectadores en la sala, que necesitan tener acceso al escenario (al estrado o a la arena)"*³. La confusión de la que parten las bases es significativa, pues se demanda una sala desmesurada

que pueda acoger todo tipo de espectáculos, incluso que las grandes manifestaciones puedan atravesarla. No hay precedentes para acoger esta amalgama de usos y el concurso se convierte en el reto de cómo concebir un inmenso espacio que permita cualquier representación para una congregación de espectadores multitudinaria.

Se decide acometer el concurso en varias fases⁴. Una fase preliminar se lleva a cabo en forma de consulta interna entre los arquitectos soviéticos para elaborar las bases del concurso. A continuación, el lanzamiento de la consulta internacional es otra oportunidad para medirse las diversas líneas existentes de la arquitectura, y aceptan la invitación Le Corbusier, Walter Gropius, Erich Mendelsohn, Auguste Perret, Hans Poelzig, etc., entre los numerosos concurrentes. El 28 de febrero de 1932 se hacen públicos los resultados que dejan desierto el primer premio y el encargo de la construcción. Sin embargo, se conceden dos premios destacados al arquitecto tradicionalista Ivan Zholtovsky y al americano Hector Hamilton. Descartados los grandes nombres de la esfera internacional de la invitación a participar en la segunda fase, el concurso pierde el relieve y alcance de la anterior, ante el reconocimiento que obtienen los proyectos académicos en las siguientes fases⁵ y la postergación del IV CIAM por las autoridades.

3. *"La disposition de la salle doit répondre aux besoins des rassemblements des masses et doit résoudre la question de son utilisation pour des représentations théâtrales ou cinématographiques de masse, pour la présentations des inventions techniques et industrielles et aussi pour divers modes de participation des spectateurs de la salle, qui doivent pouvoir accéder à la scène (à l'estrade ou à l'arène)"*. En Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*. Op. cit., p. 206.

4. Las consultas que se realizaron fueron cuatro: FASE PRELIMINAR. Entrega: febrero de 1931. Participantes: 15 proyectos. Resultados: Sin premios (consulta). 1ª FASE. Comienzo: 18 de julio- Entrega: 20 de octubre de 1931 (pospuesta hasta 1 de diciembre). Participantes: 272 proyectos (160 completos y 112 parciales). Resultados: 28 de febrero de 1932. Sin ganadores para la ejecución de la obra se concedieron dos premios a Ivan Zholtovsky y Hector Hamilton. 2ª FASE. Comienzo: marzo- Entrega: julio de 1932. Participantes: 12 arquitectos o grupos de la primera vuelta fueron invitados de nuevo y además otros 10 invitados, 22 en total. 3ª FASE. Comienzo: agosto de 1932- Entrega: febrero de 1933. Participantes: 5 arquitectos o grupos invitados. Resultados: 10 mayo 1933. Ganadores B. M. Iofan, V. A. Shchuko y V. G. Gelfreikh. En De Jong, Cees; Mattie, Erik: *Architectural competitions 1, 1792-1949*. Köln: Taschen, 1994, p. 285.

5. Los avatares que rodean el concurso se prolongan con la pospuesta construcción del proyecto ganador y su cancelación posterior, en principio temporalmente, ante el estallido de la Segunda Guerra Mundial, y definitivamente más tarde, una década después de finalizada la contienda, ya en una Unión Soviética presidida por Nikita Khrushchev con su des-stalinización.

El proyecto para el Palacio de los Soviets de Le Corbusier y Pierre Jeanneret ha sido objeto de interesantísimos estudios⁶, que lo han analizado en las fases de desarrollo y en su resultado, con la consideración unánime de su singularidad. Es por ello que no se pretende volver sobre lo dicho, sino añadir nuevas líneas de interpretación, pues muchas de las características que se le atribuyen no son exclusivas del proyecto, ni dentro de la obra de sus autores, ni en relación a las otras propuestas presentadas al concurso; son deudoras del solar, el programa y las bases del concurso. La forma del solar, asimilable a un estrecho trapecio tumbado, con el dominante programa bipolar de las dos grandes salas, la escala de la intervención y el uso por grandes aglomeraciones humanas les conduce, como a otros arquitectos, hacia el uso de la simetría, la autonomía respecto del entorno y la inevitable utilización de superficies curvas⁷, las tres características destacadas por Frampton sobre el proyecto⁸.

Tampoco es sólo el fragmento urbano de Colquhoun⁹, a la manera del Palacio de la SDN, el Centrosoyuz o la *Cité de Refuge*, cuando se ha reducido la presencia de los bloques lineales a la mínima expresión, de aquellos delimitadores espaciales de las formas singulares que forjaban la trama urbana. Ni la herencia de la composición por partes de Capitel¹⁰ ni el denominado espacio convexo de Lucan¹¹ son características exclusivas del

proyecto, otras propuestas las dejan traslucir bajo el ropaje de los estilos. De todas estas líneas de interpretación participa el proyecto, pero ninguna es monopolio de su propuesta.

La diferencia de las salas del Palacio de los Soviets respecto a la del Palacio de la SDN de Ginebra, compacta y cerrada, es su esponjosidad o espacialidad exterior, su carácter centrífugo en planta y, más aún, en sección por la expresiva estructura resistente, lo que le confieren una apariencia más de artefacto que de edificio. Y es esta condición de construcción del conjunto arquitectónico, que parece exhibir más que en cualquier otro proyecto, sin renunciar a su constitución orgánica¹², la que anima a investigar por otras vías.

Le Corbusier presenta el proyecto más constructivista entre todos los participantes (figura 2). Se han indicado múltiples influencias en su configuración: estructuras orgánicas, ingeniería de las célebres obras de Eugène Freyssinet¹³, el patrimonio etnográfico local¹⁴, símbolos políticos, etc. Aun así, hay que señalar otras pequeñas coincidencias que pueden ofrecer nuevos vínculos. A partir de una conexión diferente, aquí se plantea otra posible clave de interpretación que, aunque en principio pueda ser más marginal, merece ser mencionada: la relación con el teatro, con la renovación de la escena europea y, en particular, con la experimentación soviética, porque

6. Destacan el de Jean-Louis Cohen por ser el más exhaustivo, también los de Stanislaus von Moos, Allen Brooks, Kenneth Frampton y Jacques Lucan, o trabajos más acotados como los de Alan Colquhoun y Antón Capitel, entre otros.

7. Simetría longitudinal tienen los proyectos de Gropius, Poelzig, Mendelsohn, Blum&Lubetkin&Sigalin, hermanos Vesnin, Hamilton, Zholtovsky, Nikolsky, Iofan, Paulov& Kuznezov (SASS), Alexandrov& Kalinin& Paulov (SASS), Van Loghem, entre otros. Ver Samonà, Alberto (a cargo de): *Il Palazzo dei Sovieti, 1931-1933*. Roma: Officina, 1976. La desproporción de superficies entre los auditorios y el resto de la edificación, así como la reserva de espacio libre para canalizar las masas de espectadores, es tan grande que los proyectos no pueden establecer conexión con la escala y forma de la ciudad. Por otro lado, el uso de las superficies curvas domina en la mayoría de los proyectos.

8. Según Frampton, el Palacio se distingue por estos tres rasgos que lo sitúan en una categoría aparte. Frampton, Kenneth: *Le Corbusier* (1997). Madrid: Akal, 2000, p. 72.

9. Colquhoun, Alan: "Las estrategias de los *Grands Travaux*". En *Modernidad y tradición clásica* (1989). Madrid: Júcar, 1991, pp. 155-198.

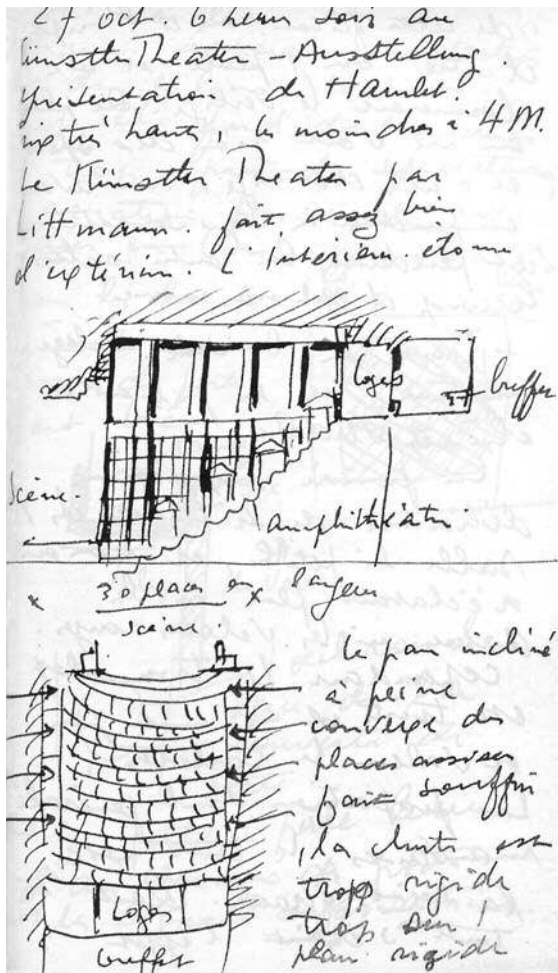
10. Capitel, Antón: *La arquitectura compuesta por partes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

11. Lucan, Jacques: "L'espace convexe: Le Corbusier et le plan libre". En Lucan, Jacques: *Composition non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Vol. 1. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2009.

12. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1929-34* (1934). Zurich: Les Editions d'Architecture, 1995, p. 135.

13. Von Moos emparenta el proyecto con un inmenso reloj de arena, con las estructuras orgánicas o las realizaciones de Freyssinet. Von Moos, Stanislaus: *Le Corbusier* (1968). Barcelona: Lumen, 1994, pp. 225 y 227.

14. Quetglas establece el origen del arco parabólico del Palacio de los Soviets en el collar del tiro de enganche ruso de los animales de tracción a los carros. En Quetglas, Josep: "Asociaciones ilícitas- el Palacio de los Soviets de Le Corbusier". En *WAM Architecture Magazine* 8, web.arch.mag.com, <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/8/homeless/08s.html>. También en Quetglas, Josep: "Eyes which do not see. 4: Palace of the Soviets". En *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, 2002, pp. 120-122; y en Quetglas, Josep: "Ojos que no ven. 4: los caballos". En *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, Encuentro de Granada, 2008, pp. 281-285.



3

Le Corbusier es consciente de que la arquitectura no es sólo la cualidad de un edificio, es también una puesta en escena, una dramaturgia que admira tanto en la *Piazza dei Miracoli* de Pisa, cuyo croquis sitúa junto al del Palacio de los Soviets¹⁵, como en la Acrópolis de Atenas: "El plan es concebido para una visión lejana: los ejes siguen el valle y las falsas escuadras son las habilidades del gran director de escena"¹⁶.

PRIMER FRAGMENTO: CH.-É. JEANNERET, MAX REINHARDT Y LA ESCENA GERMÁNICA

Hay que retrotraerse a los viajes que Le Corbusier realiza por Alemania, cuando todavía es Charles-Édouard

3. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret). Apunte del *Künstler Theater-Ausstellung* de Munich, carnet 3, 27 de octubre de 1910.

4. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret). Apunte del cabaret vienés *El Murciélago -Fledermaus-* (1907) de Josef Hoffmann en una carta a L'Eplattenier, s.a.

Jeanneret, para encontrar la confirmación del interés por el mundo del teatro en toda su amplitud¹⁷, al mismo tiempo que aprende las nuevas técnicas de la construcción. Su estancia para estudiar las artes aplicadas industriales del país es también un periodo de intenso conocimiento de la capital, así como de otras importantes ciudades alemanas que visita, mientras recopila información para su futura obra *La construction des villes* que quedará inconclusa. Uno de los temas que le interesan y son objeto de estudio, reflejado en sus anotaciones y dibujos, es la arquitectura de los auditorios, teatros, salas de conciertos y, ¿cómo no?, sus espectáculos.

Es un momento de efervescencia cultural en la escena germánica que invita a acudir tanto a los espectáculos tradicionales como a los nuevos e, indudablemente, a conocer el marco físico en el que se desenvuelven. En medio de este clima, el joven Jeanneret asiste a conciertos, óperas y obras de teatro que le brindan la oportunidad de conocer de cerca las arquitecturas y criticar con vehemencia la banalidad de la puesta en escena¹⁸.

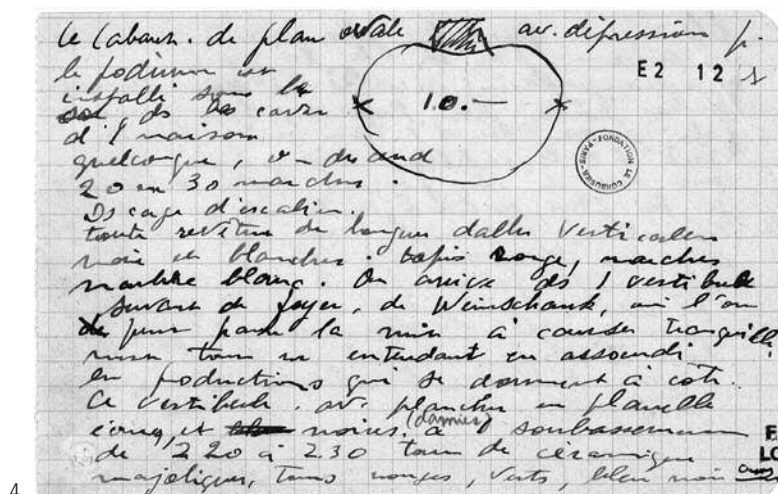
Entre las representaciones a las que acude durante 1910 en Munich, en abril descalifica la representación de la ópera *Tristan e Isolde* de Wagner, compositor por el que siente una especial predilección; en mayo salva de sus vituperios *Elektra* de Strauss, con libreto de Hofmannsthal y puesta en escena de Reinhardt; en teatro tampoco sale bien parado el *Hamlet* que contempla el 27 de septiembre en el Teatro de los Artistas -*Künstler Theater*-. Max Littmann acaba de construir el edificio con la asesoría de Georg Fuchs para la Exposición de Artes y oficios -*Kunstgewerbe-Ausstellung*-, que supone una reforma significativa del espacio teatral. Los decorados del

15. Croquis del 4 de junio de 1934. En Le Corbusier et Pierre Jeanneret. *Oeuvre complète 1929-34* (1934). Op. cit., p. 132.

16. Le Corbusier: *Hacia una arquitectura* (Vers une architecture, 1923). Barcelona: Poseidón, 1978, p. 39.

17. Le Corbusier es un melómano por tradición familiar; su madre era profesora de música y pianista, profesión que adopta su hermano Albert, y pronto le inculca el gusto por los conciertos y óperas que frecuenta con gran asiduidad durante su estancia en Viena, de forma más espaciada en París y habitualmente en diversas ciudades de Alemania.

18. Sobre las funciones que presencia y los edificios de espectáculos que visita Le Corbusier en su juventud ver Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. París-Milano: Electa-FLC, English Edition, 1994-2002; Le Corbusier: *Correspondance. Lettres à sa famille. Tome I: 1900-1925*. París: Infolio, 2011; Le Corbusier: *Lettres à Charles L'Eplattenier*. París: Éditions du Linteau, 2007; Le Corbusier: *Choix de lettres*. Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser-Éditions d'Architecture, 2002; De Simone, Rosario: *Ch. E. Jeanneret-Le Corbusier Viaggio in Germania 1910-1911*. Roma: Officina Edizioni, 1989; Damish, Hubert: "Modernité: Les tréteaux de la vie moderne", en Lucan, Jacques (Ed.): *Le Corbusier, une encyclopédie*. París: Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 252-259. También en la tesis doctoral publicada Quesada, Fernando: *La caja mágica. Cuerpo y escena*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.



pintor y escenógrafo Fritz Erler¹⁹ para la obra de Shakespeare le decepcionan y critica la sala, dibujada en planta y sección longitudinal (figura 3), aunque alaba su proporcionado exterior²⁰. El desencanto le lleva a encontrar incomparablemente mejor el cabaret vienés El Murciélago –*Fledermaus*– (1907) de Josef Hoffmann que ha visitado en el invierno de 1907. Afirma: “*En resumen, el Fledermaus / cabaret de Viena era / incomparablemente mejor, tanto / del punto de vista de la arquitectura y de los materiales/ empleados, como de la puesta/ en escena*”²¹. Lo describe profusamente junto a un pequeño dibujo en una carta dirigida a su maestro L'Eplattenier²². Conviene destacar este hecho porque el cabaret es una sala, instalada en un sótano, de forma parecida a un riñón, con un podio como escenario en el lado curvo más corto (figura 4).

Más laudatorios son los comentarios al Gran Auditorio y, especialmente, a la Sala de las Fiestas –*Grosse Aula*– de la Universidad (1906–1910) de German Bestelmeyer; esta última le llama la atención por su forma oval, como la denomina, aunque en realidad es un rectángulo

rematado por sendos semicírculos en los lados cortos. Continúa el 8 de octubre con los elogios sobre el Teatro de Marionetas, inspirado en la arquitectura del setecientos, que Paul Ludwig Troost²³ acaba de construir ese mismo año en el parque Bavaria, un tema al que se enfrenta Jeanneret durante su estancia en Laubach al construir un teatro con este cometido²⁴.

Después, ya en Berlín, a la repugnancia que siente en febrero de 1911 ante Fidelio de Beethoven en la Gran Ópera –*Opernhaus*–²⁵, similar a la suscitada por las representaciones de la ópera de París, se contrapone la seducción ante *Orfeo* y *Eurídice* de Gluck en junio de 1913 con puesta en escena de Adolphe Appia, en la clausura del curso del Instituto Dalcroze en Hellerau, sólo comparable a la que le ha producido dos años antes el servicio religioso dominical en la catedral de Frankfurt²⁶.

Jeanneret había conocido al escenógrafo Adolphe Appia en París²⁷ y consolida la relación por medio de las sucesivas visitas a Hellerau²⁸, como también lo hace con otro miembro del círculo artístico de Neuchâtel, el músico

19. El interés por Fritz Erler y la escenografía de *Hamlet* tiene probablemente su origen en las conversaciones con William Ritter, autor de algunos artículos sobre este pintor y decorador. Ver De Simone, Rosario: *Ch. E. Jeanneret-Le Corbusier Viaggio in Germania 1910-1911*. Op. cit., nota 5, p. 105.

20. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne*. Carnets. Op. cit., carnet 3, 27 de octubre de 1910, transcripción: entrada [1] 3, p. 83; dibujo: p. 1.

21. “*En somme le Fledermaus/ cabaret de Vienne était/ incomparablement mieux, tant/ au point de vue de l'archi-/ tecture et des matériaux/ employés, que de la mise/ en scène*”. En Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne*. Carnets. Op. cit., carnet 3, transcripción: entrada [5bis] 8, p. 85.

22. Carta de Le Corbusier a L'Eplattenier, s.a. En Le Corbusier: *Lettres à Charles L'Eplattenier*. Op. cit., p. 218.

23. Después se convertiría en uno de los principales arquitectos del régimen nazi, cuya obra más destacada fue el Museo del Arte Alemán de Munich (1934–37).

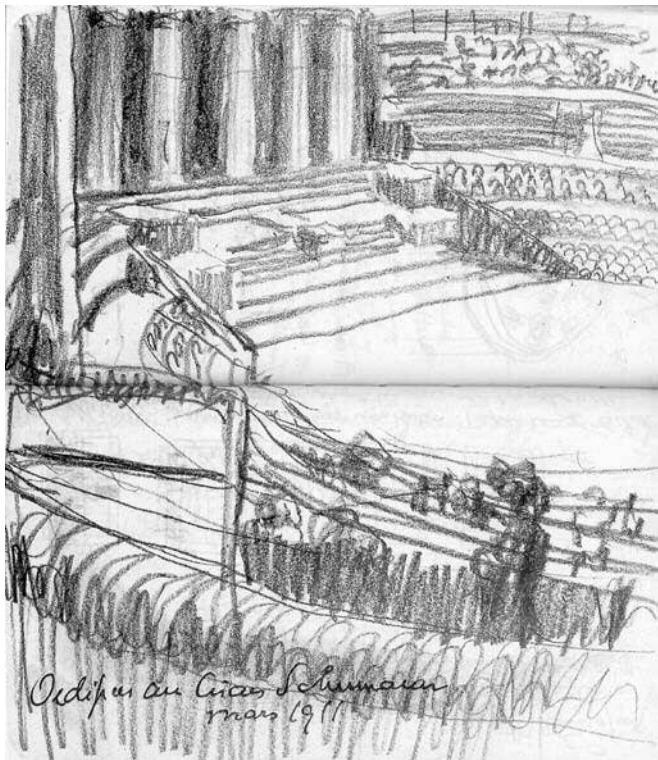
24. Carta de Le Corbusier a Ritter, final de abril de 1911, en la que describe su estancia en Laubach en casa del hermano de su amigo Klipstein. En Gresleri, Giuliano; Zannier, Italo: *Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles-Edouard Jeanneret. Fotografo e scrittore*. Venezia-París: Marsilio-FLC, 1984, p. 394.

25. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne*. Op. cit., carnet 3, transcripción: entrada [81] 86, p. 114; dibujo: pp. 91–92.

26. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne*. Op. cit., carnet 4, 23 de abril de 1911, transcripción: entradas [48] 50– [52] 54, pp. 144–146.

27. Carta de Le Corbusier a sus padres, Berlín-Neu-Babelsberg 28 de octubre de 1910. En Le Corbusier: *Correspondance. Lettres à sa famille. Tome I: 1900-1925*. Op. cit., p. 326.

28. Jeanneret aprovecha el 21 de octubre para visitar a su hermano Albert en Dresde, conocer la ciudad y el distrito de Hellerau, la primera ciudad-jardín alemana de la que quiere también extraer provecho. Las visitas a Hellerau son en octubre y navidad de 1910, mayo de 1911 y junio de 1913.



5

Jacques Dalcroze²⁹. Con la primera visita, que surge durante su segunda estancia en Munich en septiembre de 1910 mientras espera la confirmación escrita para poder trabajar con Peter Behrens en Berlín, y las siguientes tiene la oportunidad de estudiar en profundidad la rítmica corporal y las concepciones escenográficas que Appia da a la masa bajo la luz, plasmadas en sus escritos y diseños operísticos para el teatro del Instituto Dalcroze de la ciudad. Appia las resume en el artículo de junio de 1904 publicado en *La Revue de París*: “*Un objeto no es plástico para nuestros ojos más que por la luz que lo golpea y su plasticidad no puede ser puesta artísticamente en valor más que por un empleo artístico de la luz*”³⁰.

Jeanneret, que se impregna de la concepción escenográfica del gran pionero de la escena moderna, que está cautivado por la luz y las culturas antiguas del Mediterráneo en su viaje a Oriente, ensalzando cualquier



6

sencilla construcción si está magnificada por el sol, que padece una deficiencia ocular, ese Jeanneret es el que se hace eco de su maestro teatral, sin citarle, cuando quiera expresar la esencia de la arquitectura como “*el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz*”³¹. Si la semilla de Appia rebrota años más tarde ¿por qué no iba a hacerlo todo lo aprendido en Alemania sobre la escenografía, puesta en escena y teatros cuando tiene que proyectar el Palacio de los Soviets?

En la conversación mantenida en Dresde con Salzmann³², Jeanneret le pregunta directamente “¿*Qué es una puesta en escena en la ópera o en el teatro?*”³³. Obtiene por única respuesta el lamento por la agonía de la escena contemporánea, a lo cual añade a su interlocutor “*¡Bravo! Mientras estuve allí, expresé, mi pensamiento desde hace mucho tiempo, nacido y formado, fortalecido con cada nuevo espectáculo al que asistí*”³⁴, y apostilla que

29. Su hermano Albert, dedicado a la música, está relacionado con Jacques Dalcroze desde su formación en el conservatorio de Ginebra como alumno y después como colaborador suyo en el Instituto que crea en Hellerau, cuya sala de espectáculos construye Heinrich Tessenow siguiendo las ideas de Appia.

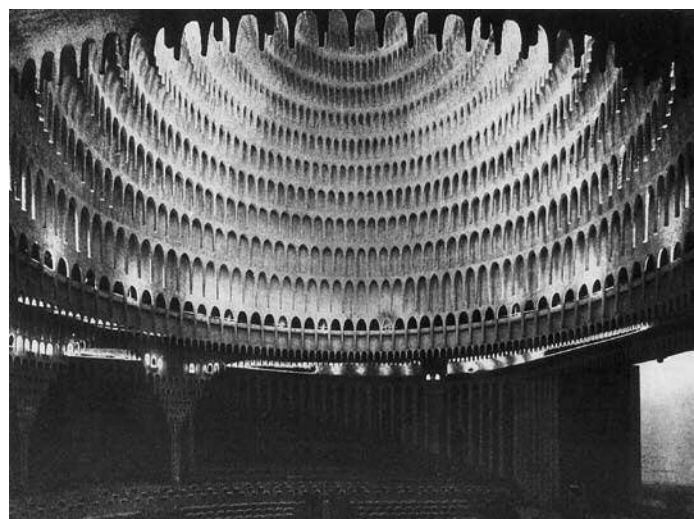
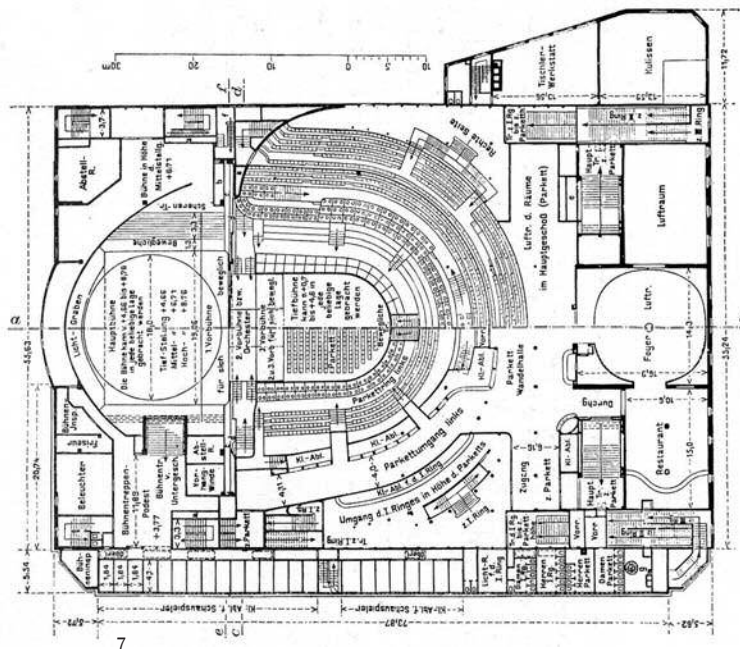
30. Citado en Saddy, Pierre: “Appia”. En Saddy, Pierre; Malécot, Claude (ed.): *Le Corbusier le passé à réaction poétique* (1987). Paris: Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites, Ministère de la Culture et de la Communication, 1990, p. 209.

31. Le Corbusier: *Hacia una arquitectura* (1923). Op. cit., p. 16. La frase fue publicada por primera vez en *L'Esprit Nouveau* n° 1, octubre de 1920.

32. Alexander Von Salzmann concibe el sistema de iluminación en la sala de espectáculos del Instituto Dalcroze de Hellerau.

33. “*Qu'est qu'une mise en/ scène à l'opéra ou au/ Théâtre?*”. En Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. Op. cit., carnet 3, transcripción: entrada [77] 83, p. 113.

34. “*Je lui répondis: 'Bravo!' Car c'était là, exprimée, ma pensée depuis longtemps/ née et formée, affermie à/ chaque nouveau spectacle/ auquel j'assistais*”. En Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. Op. cit., carnet 3, transcripción: entrada [79] 84, p. 113.



el ritmo y la sala del Instituto Dalcroze serán un hito en la evolución artística de la época.

Las firmes convicciones que adopta se van gestando con el aprendizaje in situ desde el papel de espectador. En el carnet 3 de su viaje dibuja un apunte que adquiere la dimensión de doble página³⁵, una pista o arena rodeada de espectadores con una fachada de columnas como fondo de escena. Al pie del dibujo escribe sucintamente sin ningún otro comentario: "*Edipo en el Circo [¿] marzo 1911*"³⁶ (figura 5). En la transcripción del carnet de la Fondation Le Corbusier se describe la frase como términos crípticos, porque no hay aclaraciones en el contexto sobre a qué se refiere Jeanneret. Lo que sí es evidente es que se ha hecho desde el punto de vista de un espectador que espera al inicio de la representación, o en un receso de ella debido a la escena vacía de actores.

Se llama la atención sobre la falta de referencias a este dibujo en publicaciones nacionales e internacionales, y se insiste sobre la importancia que parece tener para Jeanneret por su tamaño. Para averiguar su contenido, se han cotejado las fechas de las representaciones teatrales de ese periodo en Berlín y las fotografías de la época,

obteniendo de las indagaciones que se trata de la puesta en escena por Max Reinhardt de *Edipo Rey* de Sófocles con escenografía del arquitecto Alfred Roller, del que Jeanneret canta las excelencias de su trabajo en Viena³⁷. En la representación de la obra que dibuja Emil Orlik³⁸, el coro ocupa el centro visual del espacio, rematado en un extremo por una arquitectura que evoca el palacio de Tebas, elevado sobre una escalinata para proporcionar distintos niveles y profundidades de juego escénico (figura 6).

Reinhardt había aprovechado la oportunidad, brindada por Georg Fuchs, de abrir el Volksfestspiele de Munich en septiembre de 1910, poniendo en escena *Edipo Rey* en el Palacio de Festivales de *Theresienhöhe*. Quería plasmar su idea sobre un nuevo teatro del pueblo, el "Teatro de los Cinco mil" según su denominación, pero la sala del festival carecía del tipo de escenario necesario para la representación de este teatro para las masas, por lo que tuvo que ser remozada para incluir una arena. Cuando la producción se traslada posteriormente a Berlín, antes de iniciar una gira europea de gran éxito, se representa en un verdadero circo, el Circo Schumann³⁹ (figuras 7 y 8) –nombre que se encuentra escrito en el

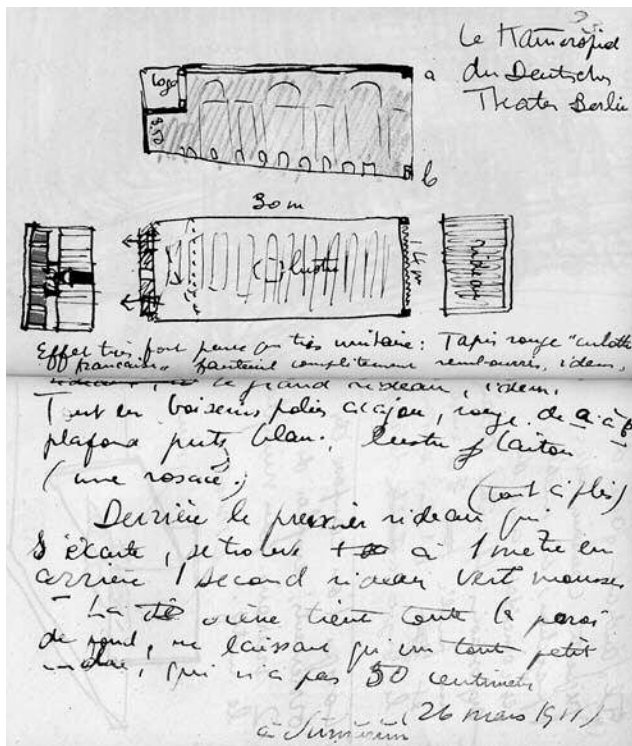
35. En los cuatro carnets de viajes por Alemania existen un total de tres dibujos a doble página completos; el del carnet 1 es desconocido y los dos del carnet 3 son el Englischer Garten de Munich y el que se estudia.

36. "*Oedipus au Circus [¿] mars 1911*". En Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. Op. cit., carnet 3, transcripción: entrada [92] 97, p. 119; dibujo: pp. 91-92. También menciona la obra con "*demain Oedipus*" en una carta a sus padres, 9 de marzo de 1911. En Le Corbusier: *Correspondance. Lettres à sa famille. Tome I: 1900-1925*. Op. cit., p. 352.

37. "*La mise en scène de Vienne, sous la direction de Alfred Roller, peut encore enchanter/ par l'art très grand et très/ pur s'y manifeste*". En Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. Op. cit., carnet 3, transcripción: entrada [79] 84, pp. 113-114.

38. El pintor y escenógrafo checo Emil Orlik, que ha trabajado anteriormente para Reinhardt, realiza varios dibujos de la obra.

39. El origen del Circo Schumann de Berlín es un mercado construido por el arquitecto Friedrich Hitzig. Una vez transformado en circo, manteniendo la estructura inicial, el empresario teatral y director de escena Max Reinhardt lo emplea para las representaciones más espectaculares que requieren una pista central, hasta que le encarga su renovación a Hans Poelzig y se convierte en el Grosses Schauspielhaus, que abre sus puertas en 1919 hasta su transformación por los nazis en 1933, después alberga diferentes usos y finalmente es demolido en 1988. El imponente exterior rojo y los fantásticos foyers vegetales preceden a la cúpula de estalactitas, colgada sobre una escena que se debate entre el espacio central del anfiteatro y el escenario panorámico direccional.



9. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret). Apunte del Kamerspiel del Deutsches Theater de Berlín, carnet 3, 26 de marzo de 1911.

representaciones, por cuanto Jeanneret registra la experiencia del juego escénico con este circo, que tiene una doble significación: el manejo dramático de las grandes masas⁴² y el alejamiento de los teatros hacia otros lugares donde no exista separación de sala y escena, una constante y reivindicada aspiración de los renovadores del teatro desde finales del siglo XIX.

La Sala de Cámara –Kammerspiel– del *Deutsches Theater* de Berlín de William Müller tiene su lugar en la siguientes dos páginas del carnet 3 de Le Corbusier, a continuación del dibujo sobre Edipo Rey. Dibuja la planta, una sección longitudinal y dos transversales de la sala (figura 9) y parece describir una escena de otra obra dirigida por Reinhardt, menciona “/ (26 marzo 1911) en Sumurün//”⁴³. Todo un variado repertorio de representaciones y de arquitecturas dedicadas al espectáculo orientan la actitud de Jeanneret hacia el rechazo de las formas de la representación naturalista. En el informe *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, que redacta al final de su paso por Alemania por encargo de la Escuela de Arte de La Chaux-de-Fonds y siguiendo las notas ya comentadas de su carnet, de nuevo alaba la exquisita sala del Teatro de Marionetas de Troost, el modelo-tipo de teatro del *Künstler Theater* y, expresamente, vuelve a mencionar a Reinhardt⁴⁴. Así pues, el aprecio por su obra queda patente, y el circo, espectáculo que obtiene las simpatías del público y el interés de la vanguardia artística europea, llega a ser un tema obligado que se introduce desde el primer número de la revista *L'Esprit Nouveau* con el artículo “Le Cirque, art nouveau” de la escritora dadaísta Céline Arnaud⁴⁵.

carnet y que debe ocupar el lugar de la interrogación en la transcripción–.

De los dos espectáculos teatrales que aborda Reinhardt, la representación de cámara⁴⁰ y la de masas, es únicamente en la segunda donde considera “espectáculo” el ofrecido tanto por los actores como por el público⁴¹. Por esa razón, el modelo al que acude para organizarlo es el circo, a falta de edificios preparados para ello, que con su pista o arena permite ver y ser visto, saca del confinamiento la escenificación de la obra y acerca el actor al público. La capacidad de dirigir grandes masas en un amplio espacio y el factor de cohesión entre público e intérprete manifiestan la fuerza de su dirección.

No es baladí la referencia a la obra de Reinhardt y al tipo de espacio que busca para sus espectaculares

40. Su apuesta por la “representación de cámara”, al contrario que la de masas, se desarrolla en espacios y con público reducidos, requiriendo un entrenamiento especial de actores ante la inquietante cercanía de los espectadores.

41. La constante referencia que hace Reinhardt al teatro antiguo parte de una contradicción: se toma como modelo el anfiteatro, aun cuando en él no se desarrollan dramas sino que es un lugar de juegos. En Posener, Julius (A cargo de): *Hans Poelzig. Scritti e opere* (1970). Milano: Franco Angeli, 1978, p. 169.

42. La teatralización de la comunicación, con el uso dramático de las escenas de multitudes, fue imitada por todas las ideologías políticas de la primera mitad del siglo XX. La herencia de Reinhardt, de un escenario inmenso para el teatro del pueblo, se convirtió en sus manos en una convención del teatro de masas. En una época caracterizada por la movilización política popular, el teatro para grandes concentraciones humanas no puede verse como patrimonio exclusivo de ninguna de estas ideologías.

43. “/ (26 mars 1911) à Sumurün//”. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets. Op. cit.*, carnet 3, 26 de marzo de 1911, transcripción: entrada [94] 99, p. 119; dibujo: pp. 93 y 94.

44. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*. La Chaux-de-Fonds: FLC, 1912, pp. 31, 32 y 33.

45. Arnaud, Céline: “Le Cirque, art nouveau”. En *L'Esprit Nouveau*. N° 1, 1920, pp. 97–98. El contenido de la revista era de artes, letras y ciencias, con secciones de teatro, espectáculos y deportes.

Años más tarde, en 1948, ya convertido en Le Corbusier, pronuncia en la Sorbona su más famosa y específica conferencia sobre el tema, titulada “El teatro espontáneo”⁴⁶. La forma de exponer sus experiencias con el teatro, en principio, parece contradictoria. Al contrario de lo esperable en alguien dedicado a la arquitectura, y a través de una hábil estructura circular de la narración, empieza y termina con la defensa del teatro espontáneo, no sin antes recorrer todo tipo de espectáculos. Comienza con el origen de la idea, durante su segundo viaje a Brasil en 1936, ante la pregunta de Gustavo Capanema, ministro brasileño de Educación y Salud pública, sobre cómo concebir un teatro moderno en Río. Le Corbusier observa la variedad y mezcla de razas que convierten la calle en un verdadero teatro, lo que le da pie a la defensa de un teatro esencial de expresión y medios elementales, con la maquinaria escenográfica reducida a simples tablados, los mismos que se encarga de levantar en las cubiertas-jardín de las *Unités* para disfrute de los habitantes con sus propios espectáculos.

Desde el punto de partida, de la defensa del teatro despojado de cualquier artificio, se va incorporando paulatinamente la arquitectura, con el teatro sencillo que se produce en los clubs de los centros agrarios del *Village coopératif*, en donde empieza a intervenir la escala humana de la sala. Luego pasa a hablar de la regeneración teatral al sacarlo a la naturaleza, se acuerda de Reinhardt y dos obras de Shakespeare dirigidas por él a las que asiste tiempo atrás: *El sueño de una noche de verano* en Berlín y *El mercader de Venecia* en 1934 en el Campo San Trovaso de Venecia, una pequeña plaza de

la ciudad⁴⁷. Como todos los montajes de Reinhardt estos dos rompen también con la escena tradicional, más aún cuando dichas obras se representan en exteriores. A los inconvenientes que conlleva estar bajo los pinos y rodeado de naturaleza en Berlín, contraponen el entusiasmo por la ubicación del público en medio de la plaza veneciana, mientras la representación se desenvuelve a su alrededor. Con la arquitectura como fondo y desde ella, los actores interpretan y el público se siente partícipe de la obra. Se pregunta Le Corbusier cuál es la causa de que estuviera tan bien y reconoce que “*Existen lugares de consonancia matemática que llamo lugares de acústica visual*”⁴⁸, que no van a consistir en determinar en valor absoluto el tamaño de la sala, ni en decantarse por un espectáculo concreto, sino en llegar a un mutuo acuerdo, según aclara en la discusión posterior: “*No hay una dimensión fija. Creo que hay relaciones precisas*”⁴⁹.

Ante la necesidad de proporcionar sala y tipo de representación trae a colación el Palacio de los Soviets y recuerda su protesta por una sala de tal magnitud, tan grande como la Plaza de la Concordia de París, dice, en la que sería imposible ver nada que se representase. Para abordar este inconveniente, y haciendo de la necesidad virtud, explica: “*He diseñado una pequeña teoría defendible, pero la experiencia no ha podido confirmarla porque el Palacio no fue construido. He aquí la teoría: si todo está de acuerdo, se creará una consonancia o –repito– una acústica visual similar a la de los sonidos*”⁵⁰. Básicamente consiste en que para compensar la pérdida de visión individual por la distancia hay que sentir la presencia del auditorio, de nuevo acude a Reinhardt, que exista una

46. Le Corbusier: “Le théâtre spontané”, conferencia pronunciada el 11 de diciembre de 1948 en la Sorbona con ocasión de la primera sesión del *Centre d’Etudes Philosophiques et Techniques de Théâtre*. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. París: Flammarion, 1950, pp. 149–168.

47. Un fino ensayo sobre la instalación del juego escénico en el teatro moderno lo proporciona Eugenio D’Ors, que vio representar *Edipo Rey* y *El mercader de Venecia* bajo la dirección de Reinhardt. D’Ors, Eugenio: *Teatro, títeres y toros: exégesis lúdica con una prórroga deportiva*. Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 125–126.

48. *Il existe des lieux mathématiques de consonance que j’appellerai des lieux d’acoustique visuelle*. Le Corbusier: “Le théâtre spontané”. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 155.

49. *Il n’y a pas de dimension fixe. Je pense qu’il y a des rapports justes*. Intervención de Le Corbusier en el coloquio de su conferencia. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 161.

50. *“Je me suis dessiné une petite théorie défendable, mais l’expérience n’a pu la confirmer parce que le Palais n’a pas été construit. Voici la théorie: si tout est mis en accord, on créera une consonance ou –j’y reviens– une acoustique visuelle semblable à celle des sons*”. Le Corbusier: “Le théâtre spontané”. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 155.

concentración plástica que produzca solidaridad visual, la que se encuentra en el teatro circular: *"Es la fuerza de los circos, las arenas, las plazas de toros. Allí, en esta solidaridad visual está lo bien hecho de las reuniones. Si allí [el público] no se ve, esto hace el hitlerismo"*⁵¹.

Quizá la parte más controvertida sea la que sigue, donde tiene más dudas, en la que deja sin respuesta más preguntas; alude a los espectáculos a gran escala, a escala urbana, como los posibles para las salas colosales:

*"De todos modos, por supuesto este tipo de salas no pueden servir mas que para ciertos espectáculos. Se ha inventado para ellas los desfiles de tanques y dirigibles, de aviones, bajo pórticos lo suficientemente grandes. Eso divierte a mucha gente. Los desfiles del 14 de julio en los Campos Elíseos, eso divierte a la gente ... Esta es una cara de la cuestión teatral que deja sobrevolar una interrogación. Yo no decido. No se tiene el derecho a decidir. Todo es posible, si está bien hecho, si tiene éxito. Quizá alguien disparará esta preocupación que tengo de las distancias vengativas encontrando el espectáculo adecuado"*⁵².

Casi a renglón seguido se refiere a un gran centro de fiestas populares para 100.000 espectadores, en el que estuvo trabajando, y enumera los posibles espectáculos:

"Para mover a tanta gente, se necesita un fin. Propuse un uso múltiple: tribuna política, porque, en definitiva, es el gran 'papá' de los tiempos modernos; allí los oradores podrán oratoriar; a continuación, propuse que haya teatro, después desfiles para complacer a todo el mundo; al final, fiestas gimnásticas gigantes ¿Por qué no? Se llega a uno de los límites extremos donde entra en juego

*el fluido de las multitudes. Obviamente, esto es un poder considerable"*⁵³.

Termina la conferencia con el teatro en la cubierta del auditorio de la ONU como otro ejemplo de teatro espontáneo, pero todavía no ha hecho su aparición la *boîte à miracles*, ni lo hace en el debate que sigue a su conferencia; surge de forma marginal en la discusión posterior a la segunda intervención de la jornada, pronunciada por Barsacq sobre tres experiencias propias de puesta en escena al aire libre, por lo tanto, la caja de milagros aparece únicamente cuando se plantean las alternativas al teatro a la italiana encerrado dentro la arquitectura.

En esencia, la *boîte à miracles* la define como un cubo, desnudo en su interior y equipado con todo lo necesario, en donde lo demás se incorpora con la creación del espíritu a la manera de la *Commedia dell'Arte*. Pero si importante es el enunciado y defensa de la *boîte à miracles*⁵⁴ como reacción a las intervenciones del segundo coloquio, cuando éstas se encaminan a dar más peso al director de escena en detrimento de la presencia del arquitecto, no es menor la que hace inmediatamente para compensar, y por coherencia con el contenido de su conferencia, acerca del *terrain miraculeux*⁵⁵, envés de su caja de milagros. La fusión entre la *boîte à miracles* y el *terrain miraculeux* la establece, no sin antes perder cada uno parte de su propia identidad, al proponer la apertura del fondo de escena y emplazar un anfiteatro al aire libre⁵⁶, cabeza de puente que tiende hacia su conferencia.

Le Corbusier ejecuta toda una suerte de juegos malabares con el fin de evitar alinearse completamente con

51. "C'est la force des cirques, des àrenes, des plaza de taureaux. Là, dans cette solidarité visuelle est le bienfait des réunions. Si l'on ne se voit pas, cela fait de l'hitlerisme". Le Corbusier: "Le théâtre spontané". En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 156.

52. "Quoi qu'il en soit, ces sortes de salles ne peuvent se prêter qu'à certains spectacles bien entendu. On a inventé pour elles les défilés de tanks et de dirigeables, d'avions, sous des portiques assez grands. Ça amuse beaucoup de gens. Les défilés du 14 juillet sur les Champs-Élysées également, ça amuse les gens... C'est une face de la question théâtrale qui laisse planer une interrogation. Je ne tranche pas. On n'a pas le droit de trancher. Tout est possible, si c'est bien fait, si c'est réussi. Quelqu'un peut-être dissipera cette inquiétude que j'ai des distances vengeresses en trouvant le spectacle idoine". Le Corbusier: "Le théâtre spontané". En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 156.

53. "Pour déplacer tant de gens, il faut un objet social. J'ai proposé une exploitation multiple: tribune politique puisque, en somme, c'est le grand 'dada' des temps modernes; les orateurs pourrout y oratorier; ensuite, j'ai proposé qu'il y ait du théâtre, puis des défilés pour faire plaisir à tout le monde; en fin, des fêtes gymniques gigantesques. Pourquoi pas? Vous atteignez une des limites extrêmes où entre en jeu le fluide des foules. Evidemment, c'est là une puissance considérable". Le Corbusier: "Le théâtre spontané". En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., pp. 156-157.

54. Intervención de Le Corbusier en el coloquio de Barsacq. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 181.

55. Intervención de Le Corbusier en el coloquio de Barsacq. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 182.

56. En el proyecto de Museo del Siglo XX en Erlenbach (1963) diseña un teatro, escena y auditorio, al aire libre.

alguno de los ponentes, pero también saca a colación las dos caras de la historia del espectáculo: el constreñimiento y la apertura al exterior, cuyo origen en su obra se remonta al Palacio de los Soviets. A su vez, dentro del constreñimiento, el circo y la caja de milagros⁵⁷, amalgama y pregnancia del volumen, centro y límite, conviven en su discurso confeccionando un dualismo⁵⁸ que no puede eludir. La ortodoxia argumental de numerosos ensayos, que fijan la ligazón de su arquitectura con el teatro y cine exclusivamente en la formulación de la *boîte à miracles*, suele olvidar este otro discurso subliminal y alternativo del circo que también va tejiendo sobre la misma urdimbre del espectáculo.

Apenas tres años separan la definición de la *boîte à miracles* vertida en el encuentro teatral de su primer dibujo⁵⁹, acompañante mudo de los proyectos para Ahmedabad, Tokio o Chandigarh. Bajo la forma prístina y desnuda de un prisma rectangular, la minúscula puerta recibe a una legión de diminutos espectadores que acuden a la caja de sueños, una cajón de sastre en el que casi todo cabe, todo menos el cine: “*conferencias audiovisuales, música, danza, teatro y juegos electrónicos*”⁶⁰. Ya en el encuentro teatral rechaza la sala de doble fin, válida para teatro y cine⁶¹ y parece que el cine no se plantea como posibilidad, de hecho, al final de su ponencia, admite

con desvergüenza: “*Me gusta mucho el cine. No voy casi nunca*”⁶². Lejanos quedan sus manifestados fervores de los años 30 hacia la cinematografía de Eisenstein, arte que no parece hacerle mucho hueco en sus pesquisas.

Cuando una década después proponen a Le Corbusier erigir el Pabellón Philips (1958) para la Exposición Universal de Bruselas, éste declara contundente: “*No haré la fachada Philips, les haré un poema. Todo sucederá en el interior: sonido, luz, color, ritmo. Tal vez un andamio será el único aspecto exterior del pabellón*”⁶³. ¿Qué otra cosa es esa caja mágica sino una moderna carpa de circo con su tela construida?⁶⁴ Un circo en toda regla, que acoge a columnas de espectadores, ya no sólo en su seno, sino en su centro, y que disuelve sus límites con las proyecciones del espectáculo audiovisual del *Poème électronique* junto a la electro-acústica de Edgar Varèse (figura 10). Ya había experimentado con la conchas colgadas de la estructura exterior del Palacio de los Soviets, con tela suspendida para el Pabellón de *Les Temps Nouveaux* en la Exposición Internacional de París de 1937, y ahora con su materialización rígida y metalizada. De este modo, la carpa del circo y la dirección de Reinhardt afloran victoriosas en obra construida, reminiscencias que resuenan como un eco lejano en el hiperboloide del Palacio de la Asamblea de Chandigarh.

57. El circo y la caja de milagros de Le Corbusier tienen similitud con las dos formas del espacio teatral de Etienne Souriau, que en el mismo encuentro teatral presenta la intervención “Le Cube et la sphère”. Soireau, junto con el director y escenógrafo Louis Jouvet, que envía a la sesión sus “Notes sur l’édifice dramatique”, defienden una posición bien diferente del teatro espontáneo; enarbolan un compromiso con la arquitectura teatral, algo que estratégicamente apenas deja entrever Le Corbusier. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., pp. 63–74 y 9–22, respectivamente.

58. Sobre el origen religioso del dualismo en Le Corbusier ver Raphael, Max: *Für eine demokratische Architektur: kunstsoziologische Schriften*. Frankfurt: S. Fischer, 1976, p. 47.

59. Publicado por primera vez con la conferencia “El corazón como punto de reunión de las artes”, pronunciada en 1951 en el marco del CIAM VIII celebrado en Hoddesdon, y cuyo contenido coincide prácticamente con el del encuentro teatral. En Tyrwhitt, Set; Rogers (Ed.): *CIAM 8– The heart of the city*. London: Lund Humphries, 1952, p. 52.

60. El dibujo de la *boîte à miracles* está publicado por segunda vez como “*prolongements*” del Museo de crecimiento ilimitado en la lámina 11 del Museo del Siglo XX, donde se enumeran las actividades contenidas. En Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. *Oeuvre complète 1957–1965* (1965). Zurich: Les Éditions d’Architecture, 1995, p. 170.

61. Intervención de Le Corbusier en el coloquio de su conferencia. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 167.

62. “*J’aime beaucoup le cinéma. Je n’y vais presque jamais*”; Le Corbusier: “Le théâtre spontané”. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 167.

63. “*Je ne ferai pas de façade Philips, je vous ferai un poème. Tout se passera à l’intérieur: son, lumière, couleur, rythme. Peut-être une échafaudage sera-t-il le seul aspect extérieur du pavillon*”. En Petit, Jean: *Poème électronique*. Paris: Éditions Forces Vives, 1958, p. 23.

64. La interpretación que se hace aquí no es excluyente de la que Fernando Quesada plantea cuando, basándose en el dibujo 32059 de la FLC, propone la hipotética lectura del Pabellón Philips como catedral gótica, un andamiaje tecnológico exterior y un espectáculo de luz interior. Quesada, Fernando: *La caja mágica. Cuerpo y escena*. Op. cit., p. 209. El capítulo también se encuentra publicado en Quesada, Fernando: “Cajas mágicas: Le Corbusier y el Pabellón Philips”. En *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, 2002, p. 184.

10. Le Corbusier. Pabellón Philips, Bruselas, 1958.

11. Alexander Rodtchenko. Sala de la URSS en la *Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes*, Grand Palais, París 1925. Vestuario y escenografía de



10



11

SEGUNDO FRAGMENTO: LE CORBUSIER Y EL TEATRO SOVIÉTICO

La gran tradición teatral rusa propicia que, durante la revolución y la posterior guerra civil, los teatros sean los únicos lugares que transmitan la sensación de cierta cotidianeidad. A las nuevas autoridades revolucionarias les interesa apoyar el teatro como instrumento de propaganda política, por su capacidad pedagógica y por llegar a los más amplios estratos de la opinión pública. Es el vehículo que aglutina las mejores figuras de la cultura soviética, activando la producción de directores de escena y arquitectos. Del interés por la investigación escenográfica y tipológica del teatro dan testimonio la calidad y número de espectáculos, así como los concursos de arquitectura teatral. Además, no se puede olvidar que, de entre todas las artes, es el teatro el que concentra la vanguardia intelectual e ideológica más beligerante de la revolución cultural y, abandonadas las ilusiones iniciales, la más resistente.

Jean-Louis Cohen expone las dos vías de conocimiento de las artes soviéticas en el París del primer cuarto

de siglo: a través de la revista *L'Esprit Nouveau*, que se publica entre 1920 y 1925, y la *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925. Respecto a la difusión del teatro, señala los artículos de Ilya Ehrenburg sobre el tema, en cambio, nada aclara respecto a la exposición internacional en el campo teatral⁶⁵. Teniendo un papel tan destacado, obviamente no puede faltar una sección dedicada al teatro soviético dentro de las seis salas asignadas a la URSS en el Grand Palais, cuya instalación corresponde a Alexander Rodtchenko, desplazado a París para construir directamente su Club Obrero⁶⁶.

Entre las escenografías expuestas⁶⁷ en la muestra se pueden contemplar documentos y maquetas de las dos principales obras constructivistas dirigidas por Meyerhold, que gana el gran premio de la sección teatral, *El cornudo magnífico* (1922) de Fernand Crommelynck, con escenografía de Lyubov Popova, y la comedia satírica *La muerte de Tarelkin* (1922) de Alexander Sukhovo-Kobylin, con escenografía de Varvara Stepanova y Sergei Eisenstein como ayudante de dirección de Meyerhold, de

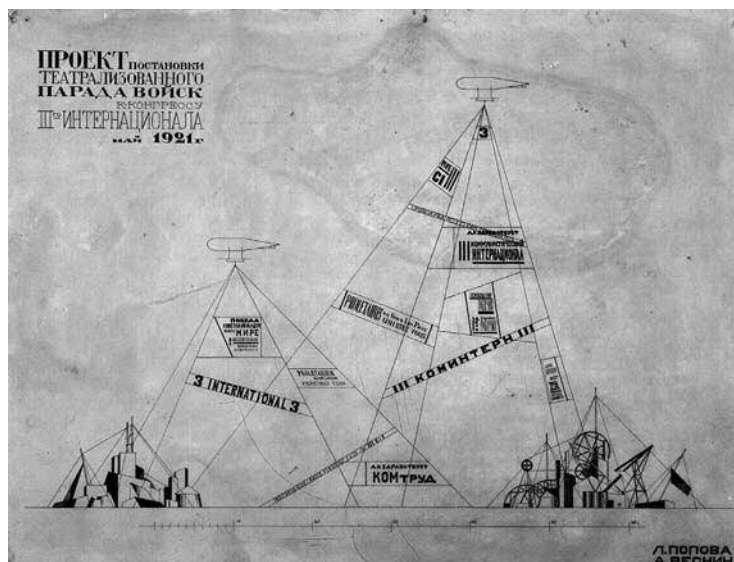
65. Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*. Op. cit., pp. 19-33.

66. Rodtchenko, Alexandre: "À Paris. Lettres à la maison". En Rodtchenko, Alexandre: *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*. Paris: Philippe Sers, 1988, pp. 64-77.

67. Entre las más destacadas se encuentran las de Vesnin, Popova, Stepanova, Exter, Fedorov, Sternberg, Dimitriev, Chlepianov o Niviski. En Pauly, Danièle: *Théâtre années 20. La rénovation scénique en France*. Paris: Norma, 1995, p. 34.

Varvara Stepanova para *La muerte de Tarekin* (1922). Fotografía A. Rodtchenko.

12. Alexander Vesnin y Lyubov Popova. Proyecto de escenografía *Lucha y victoria de los Soviets*, para el III Congreso de la Internacional Comunista, 1921.



12

la que deja constancia la fotografía de Rodtchenko (figura 11)⁶⁸. Ambas escenografías suponen el culmen de la experimentación teatral del constructivismo porque son la constatación práctica de los presupuestos que vienen formulándose para la ruptura con las escenografías tradicionales de la caja escénica. Los planos inclinados y plataformas de Popova y las máquinas de juego con armazones abstractos de Stepanova, cuya estructura define su forma entre la que evolucionan los intérpretes con el método de la “biomecánica” de Meyerhold, nos hablan más de un dispositivo escenográfico que de un decorado.

La espectacularidad que despliega Le Corbusier en el Palacio de los Soviets tiene concomitancias con estas

construcciones escénicas, tanto en los volúmenes como en la gran plataforma y rampas que coronan la cabeza de la gran sala. No obstante, el plano inclinado lo había explorado mucho tiempo atrás en las rampas de los mataderos frigoríficos de Challuy (1917) y Garchizy (1918) con el objetivo funcional de conducir el ganado, antes de usarlo como soporte del ritual de la *promenade architecturale*⁶⁹. Naturalmente, la megalomanía del programa y sus espectáculos requieren de nuevo volver la mirada a la utilidad para canalizar el movimiento humano sin olvidar sus posibilidades compositivas.

El inmenso aparato del que hace gala el proyecto, cuyo cenit es el gran arco parabólico que sujeta la estructura en abanico, de la que penden las conchas y pliegues de la cubrición de la gran sala, es el gran artificio constructivo del gran circo urbano de Reinhardt que nunca más vuelve a utilizar⁷⁰. Sólo es comparable en escala y presentación a la gran escenografía *Lucha y victoria de los Soviets* que Alexander Vesnin y Lyubov Popova proyectan para el desfile militar del III Congreso de la Internacional Comunista de 1921 (figura 12), que nunca ve la luz, a las construcciones suspendidas de Rodtchenko, o a la gran grúa de caballete de Popova para *La tierra encabritada* (1923) de Tretiakov, bajo la dirección de Meyerhold.

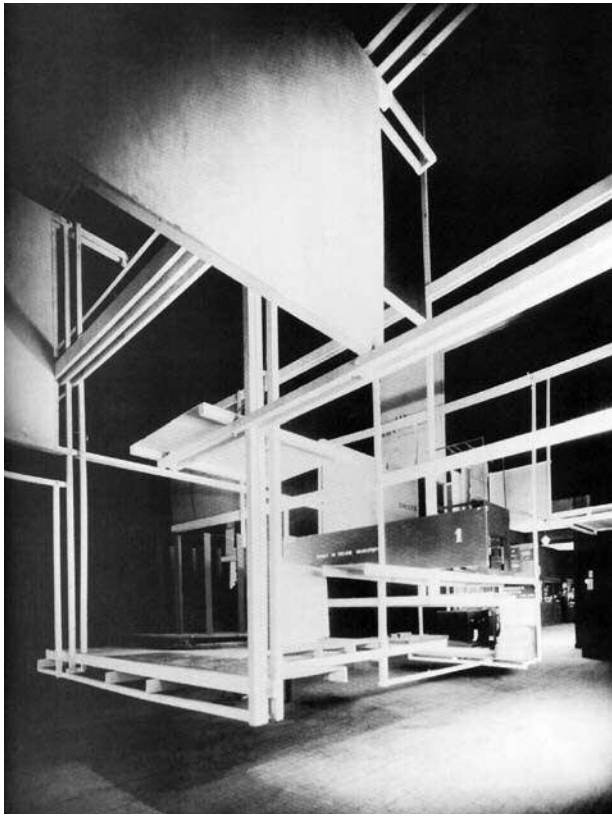
Mientras Rodtchenko reside temporalmente en París se entrevista con Léger⁷¹, el cual por su parte visita junto a Le Corbusier el Grand Palais. Se sabe por persona interpuesta, el decorador teatral, artista y arquitecto austriaco Frederick Kiesler, quien presenta la instalación *Ciudad en*

68. Lavrentiev, Alexander: *Varvara Stepanova A constructivist life*. London: Thames and Hudson, 1988, p. 75.

69. Quetglas, Josep: “Promenade architecturale”. En AA.VV.: *Apuntes de arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko, 2005, pp. 15–20. Publicado previamente en *WAM Architecture Magazine* 5, web.arch.mag.com, <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/5/cover.html>

70. Llama la atención que Le Corbusier descarte la solución del gran auditorio en otras ocasiones, con la excepción de uno similar por su estructura radial de vigas exteriores, pero de menores proporciones, junto al Teatro de Schinkel en el tardío Concurso Internacional para el centro de Berlín (1958). En España, Fernando Moreno Barberá utiliza para el auditorio de la Universidad Laboral de Chestre (1967–69) las grandes costillas en abanico que caracterizaban su referente. El otro elemento singular de la gran sala, el arco parabólico, es retomado por Walter Gropius en el proyecto para el Centro cívico de Tallahassee (1955) en Florida y, más recientemente, en el segundo proyecto de O.M.A. para el Teatro de la Danza en Scheveningen de 1982, donde se inserta como metáfora un arco parabólico rojo para unir el teatro, curiosamente, con el circo próximo.

71. Rodtchenko se traslada a París desde el 20 de marzo hasta junio para realizar la instalación de su Club obrero y de las seis salas del Grand Palais. Se encuentra con Maiakovsky de camino hacia América y le presenta a Elsa Iourévna Triolet y Fernand Léger. Ehrenbourg le enseña París, pues Rodtchenko conoce a su mujer L. Kozintseva, antigua alumna suya en el Vkhoutemas. Se encuentra con Léger y Picasso los días posteriores al 29 de abril de 1925. Rodtchenko, Alexandre: “À Paris. Lettres à la maison” y “Travail avec Maiakovski”. En Rodtchenko, Alexandre: *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*. Op. cit., pp. 64–77 y pp. 78–86.



13

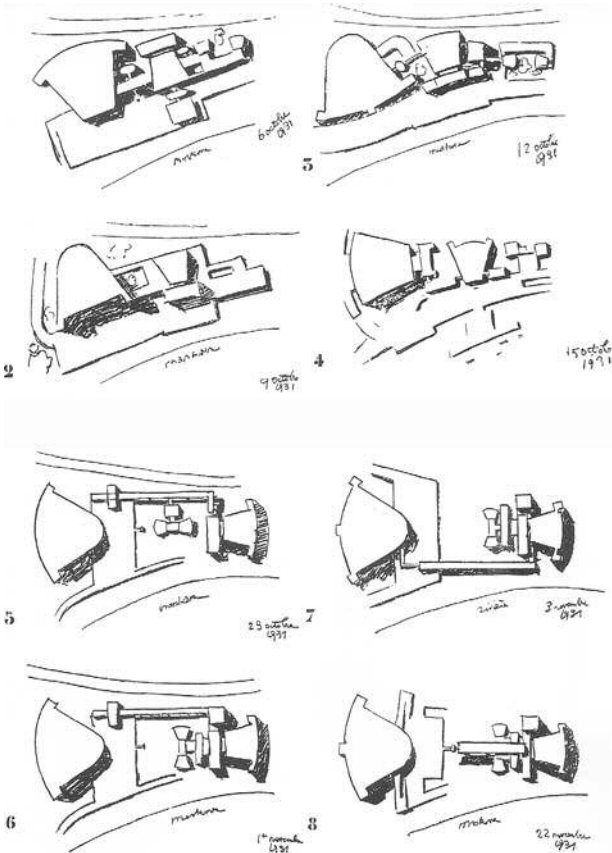
13. Frederick Kiesler. *Ciudad en el espacio*, sala "El arte del teatro en Austria", *Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes*, Grand Palais, París, 1925.

14. Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Proyecto del Palacio de los Soviets. Evolución, 19 de diciembre de 1931.

el espacio –*Raumstadt*– en la primera planta del edificio⁷² (figura 13), nivel donde se hallan las salas soviéticas. Sorprendentemente el contenido no corresponde a las salas de arquitectura de su país, montadas por Oswald Haerdtl, sino a la sala "El arte del teatro en Austria" para la que recibe el encargo, que se sitúa colindante. La pregunta capciosa que lanza Le Corbusier a Kiesler⁷³ sobre la ciudad sólo puede demostrar la pugna por la primacía de quien quiere ser el paladín de lo moderno a los ojos del mundo. La fría documentación dibujada de los dioramas de la *Ville contemporaine de 3 millions d'habitants* (1922) y el *Plan Voisin* (1925) en el interior del Pabellón de *L'Esprit Nouveau* contrastan con el efectismo de *Ciudad en el espacio*. La distante información de aquellos son todo lo contrario a la inmersión en el montaje de ésta, donde la puesta en escena se experimenta directamente por el visitante para transmitirle una sensación.

Tan aclamada llega a ser la sala de Kiesler como las rusas entre la crítica especializada, pero ninguna deja rastro en el libro *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) que Le Corbusier publica sobre la exposición, poco más que la ilustración del decorado pictórico de Picasso para la obra *Tricorne* (1919)⁷⁴ de los Ballets de Diaguilev tiene relación con la escena. ¿Falta de interés? no parece, más bien que su naturaleza le impide alabar públicamente lo interesante entre sus coetáneos; queda para la historia la aclaración.

De igual modo en la exposición internacional están incluidos los mejores y más novedosos teatros; además la construcción del Teatro de la exposición es confiada a Auguste y Gustave Perret, arquitectos con experiencia en el tema después haber erigido el Teatro de Champs-Élysées (1913), del cual Le Corbusier se deshace en elogios tiempo atrás: "*El teatro de los Campos Elíseos es su obra. Y para mí, es la más grande arquitectura desde hace tiempo*"⁷⁵. El Teatro de la exposición contiene una escena tripartita, basada en la del teatro de Henry Van de Velde para la exposición de la *Deutscher Werkbund* (1914) de Colonia, de cuyo destronamiento por los Perret se había alegrado Le Corbusier⁷⁶, sin por ello dejar de visitar el edificio⁷⁷. Con la convergencia de tantas obras en la exposición, de tanto interés juvenil por la arquitectura del teatro, se reitera la extrañeza de su total ausencia en el libro citado. Realmente es un libro de ataque, en pocas palabras, todo lo que introduce es para denigrarlo.



14

Siguiendo la línea de lo que no dice Le Corbusier, y para introducir el siguiente tema, se acude al dibujo del 19 de diciembre de 1931 con las etapas por las que atraviesa el desarrollo del proyecto del Palacio de los Soviets, entre el 6 de octubre y el 22 de noviembre del mismo año, redibujadas para servir de aval a la solución final adoptada (figura 14). En las cuatro primeras soluciones, el conjunto es una amalgama de volúmenes agregados que varían fundamentalmente por la orientación de las dos salas principales, pero que tienen en común disponer de un foro-plataforma en primera línea de la ribera. En las cuatro soluciones siguientes, las dos grandes salas se desplazan centrífugamente a los extremos y se vacía el centro, variando su delimitación, al fondo o al frente, con un bajo bloque de oficinas sobre *pilotis*, el cual se reubicará definitivamente en el eje de simetría sin llegar a recorrerlo totalmente.

El foro-plataforma paralelo al río del primer grupo, se disocia y separa de las salas en el segundo. La plataforma adquiere estatuto propio, dejando de ser la base de todos los edificios para pasar a adherirse sólo a la gran sala. Por consiguiente, el foro ha terminado casi por diluirse, al ocuparse parcialmente el eje con la fina barra administrativa sobre *pilotis*, y la plataforma se ha convertido en una platea elevada y flotante para el público del gran auditorio al aire libre⁷², que tiene a la tribuna de oradores como escenario, descentrada en alguna de las

propuestas previas y a eje al final como remate del testero de la barra administrativa.

Sin embargo, a la vez, la plataforma es escenario en sí misma al poder acoger las "manifestaciones teatralizadas" habituales en los primeros años revolucionarios⁷³. La masa se convierte en actor y discurre por las rampas que conectan el suelo de la ciudad con la plataforma y, aún más allá, por aquellas otras que lo hacen hacia el escenario del interior de la gran sala, para después salir por las opuestas, permitiendo una gran diversificación del lugar de la representación, como ocurre en las plataformas y entresijos del *El cornudo magnífico*. También la masa puede desfilar por el "foso" entre la plataforma y la tribuna de oradores, mientras el público general asiste, dividido en dos bloques jalonando al orador, a los acontecimientos que se desarrollan en el exterior. Ciertamente, la suma de los aforos de la gran sala interior y los niveles exteriores en un evento hubiera acogido a mucho más que multitudinarias concentraciones humanas. El proyecto para el Palacio de los Soviets se erige así en ese lugar de acústica visual apropiado a la escala y flujo de los grandes espectáculos de y para las masas, como parece deducirse de sus palabras en el encuentro teatral años más tarde, que discurren por y a través de una gigantesca máquina de actuar.

El tándem constituido por la tribuna de oradores y la platea-escenario de la plataforma en la sala exterior se

72. Kiesler consigue cambiar la ubicación de planta baja a primera. En Reichlin, Bruno: "The City in Space". En AA.VV.: *Frederick Kiesler, Artiste-architecte*. París: Centre Georges Pompidou, 1996, p. 11.

73. Son recuerdos en la memoria de Kiesler contenidos en la entrevista "Kiesler's Pursuit on an Idea". En *Progressive Architecture*, vol. 42, nº 7, julio 1961, p. 110. Citada en Reichlin, Bruno: "The City in Space". Op. cit., p. 19.

74. Nombre francés del ballet *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón con música de Manuel de Falla. En Le Corbusier: *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925). París: Flammarion, 1996, p. 158. Además de la escenografía, en el libro se encuentran ilustraciones del vestíbulo del teatro de Champs-Élysées de A. y G. Perret, un diseño de vestuario de Léon Baskt, la bailarina Tamara Karsavina o la vedette Mistinguett que provienen de la revista *Art et Décoration*.

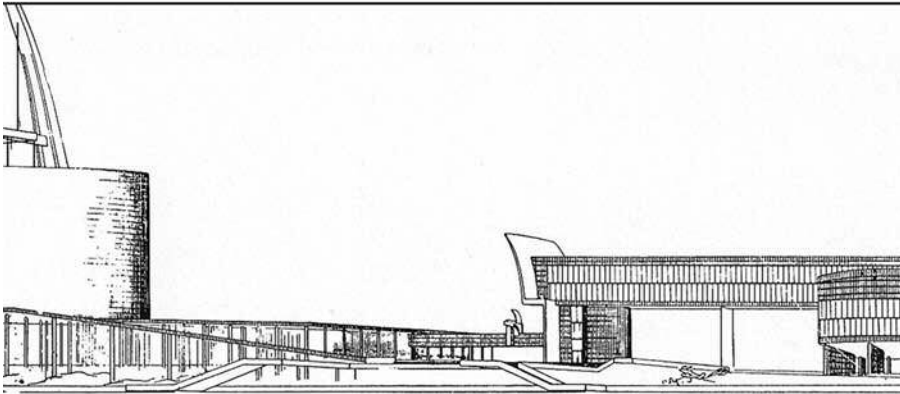
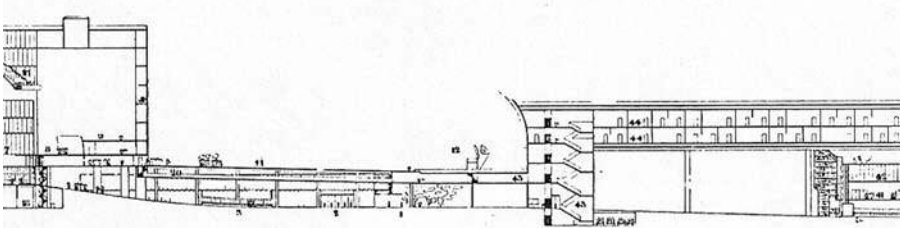
75. Carta a William Ritter, 9 de junio de 1917. En Le Corbusier: *Choix de lettres*. Op. cit., p. 115.

76. Carta a Ch. L'Eplattenier, Constantinopla, 4 de agosto de 1911. En Le Corbusier: *Lettres à Charles L'Eplattenier*. Op. cit., pp. 282-283.

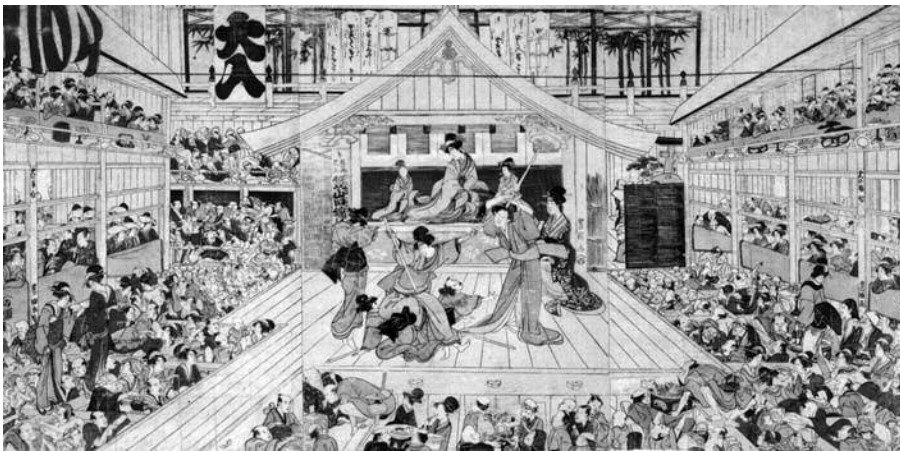
77. Carta a Auguste Perret, Colonia 1 de julio de 1914. En Le Corbusier: *Choix de lettres*. Op. cit., p. 107.

78. Cohen lo sugiere escuetamente. Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*. Op. cit., p. 214.

79. Entre los espectáculos de masas que se organizaron, es decir, donde éstas eran parte activa, dirigidos también a las masas, se encuentran las representaciones teatrales y los desfiles. Entre las primeras cabe destacar por su relevante carácter conmemorativo *El asalto al Palacio de Invierno* (1920), dirigida por el pintor y escenógrafo Yuri Annenkov, que narra los acontecimientos históricos que se produjeron en Petrogrado (San Petersburgo) durante la revolución de octubre de 1917. Fue protagonizada por la propia población en los lugares en que sucedieron los hechos, mientras los espectadores asistieron a la representación ubicados en dos bloques simétricos al eje de la plaza del palacio. Sin ser exclusivos de las representaciones teatrales o los desfiles, era frecuente intercalar mítines de importantes personalidades dirigidos a estas multitudes.



15



16

15. Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Proyecto del Palacio de los Soviets, 1931. Detalles del enlace en la sección y alzado.

16. Utagawa Toyokuni I. Grabado del Teatro de Kabuki Kwarazaki-za con el "camino florido" o *hanamichi*, periodo Edo 1800-1803.

17. Le Corbusier, Sergei Eisenstein, Andrei Burov en Moscú, octubre 1928.

18. Eisenstein y el actor japonés Ichikawa Sadanji II en Moscú, agosto de 1928.

convierte en el nudo gordiano de la gran máquina escenográfica, el punto desde el que todo se expande. Pero lo que llama poderosamente la atención es el escueto y finísimo cordón umbilical que las enlaza, junto con sus respectivas salas interiores, en el eje de la composición (figura 15). Un eslabón ridículo que casi parece desgarrarse ante la imponente fuerza expansiva de las masas radiales centrífugas. Consiste en un *finger* que une la tribuna del orador a la plataforma, con recorrido interior y superior por su cubierta, convertida en una pasarela de comunicación entre ambas. Este elemento desempeña el mismo papel en la escenografía del Palacio de los Soviets que el denominado *hanamichi* o "camino florido" del teatro japonés del Kabuki.

El descubrimiento de teatro de Japón en Occidente se produce en el contexto de apreciación de todo aquello relacionado con el arte japonés, corriente denominada como 'japonismo'⁸⁰. Una de las vías de conocimiento de sus artes son las giras de compañías teatrales que recorrieron Europa, gracias a las cuales se difunde uno de los géneros dramáticos del teatro japonés, el teatro popular del Kabuki⁸¹. Sus representaciones se desenvuelven sobre el escenario y sobre una parte extra, una plataforma larga que se instala a su izquierda y discurre a través de la audiencia, uniéndolo con la parte posterior del teatro, es el denominado *hanamichi* o "camino florido" (figura 16).

Aunque el *hanamichi* no se usa en las giras europeas del Kabuki, tal y como consta en las fotos de la época, sin



17



18

embargo, se da a conocer a través de las publicaciones de finales del XIX sobre el teatro japonés, lo que contribuye a que los europeos encuentren en este elemento un puente entre actor y espectador y se sirvan de él para establecer una nueva unidad entre ellos. Una idea recurrente en Meyerhold y Reinhardt, dos grandes nombres de la dirección de escena soviética y alemana, que mueve al austriaco a probarlo por primera vez en 1910 con la obra *Sumurun* de Friedrich Freksa para la *Kammerspiel* de Berlín en 1910, la misma que cita Le Corbusier en sus comentarios sobre esta sala del *Deutsches Theater*⁸².

Cuando Le Corbusier se reúne con el cineasta Eisenstein, durante su primer viaje a Moscú en octubre de 1928 (figura 17), acaba de actuar en agosto la compañía de Kabuki de Ichikawa Sadanji II de gira por Rusia, actor japonés al que van a conocer Stanislavsky, Meyerhold y Eisenstein (figura 18). Aun ya habiendo elegido dedicarse definitivamente al cine, Eisenstein sigue interesándose por su primera actividad teatral, en la que ha formulado

su teoría del “montaje de atracciones”, y por todo lo relacionado con Japón⁸³. No encuentra nada semejante en el teatro occidental que pueda compararse al Kabuki, el espectáculo más parecido lo encuentra en el deporte: “*Los japoneses nos han enseñado otra forma de conjunto extremadamente interesante –el conjunto monístico–, en el cual el sonido, el movimiento, el espacio y la voz no se acompañan (ni siquiera paralelamente) el uno al otro, sino que funcionan como elementos de igual importancia. La primera asociación que nos viene al pensamiento observando el Kabuki es el soccer, el deporte más colectivo y de conjunto*”⁸⁴.

Grandes admiradores del teatro Noh y Kabuki, y Eisenstein iniciado en el idioma, aprovechan cuanto encuentran en el teatro nipón para suplir las carencias que detectan en el ámbito europeo. El nivel de apropiación es tan importante que Eisenstein llega a exclamar: “*¡Meyerhold ha saqueado todo lo que puede ser útil del teatro japonés!*”⁸⁵, aunque él mismo también extrae del teatro

80. El teatro oriental, especialmente el de Japón, ejerció gran influencia en las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Sin el desafío que supuso el contacto con la dramaturgia japonesa, la evolución del arte escénico occidental habría sido muy diferente.

81. El teatro popular japonés o Kabuki llegó en 1899 a diversas ciudades de Estados Unidos de la mano de la compañía de Kawakami Otojirō, actor y marido de la ex-geisha y actriz Sada Kodama, de nombre artístico Sada Yakko, para más tarde, entre 1900 y 1902, realizar otra gira por Europa con actuaciones en Francia, cosechando gran éxito en la Exposición Universal de París de 1900, así como Gran Bretaña (Londres), España (Madrid, Barcelona), Austria (Viena), Rusia (San Petersburgo), Italia (Génova), Alemania o Polonia.

82. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. Op. cit., carnet 3, transcripción: entrada [94] 99, p. 119.

83. Su interés por los procedimientos de expresión visual se inicia cuando entra en contacto con el teatro al ser nombrado en 1921 asistente de decoración y después director de escena del Proletkult. Esta inquietud fructifica en su teoría del “montaje de atracciones”, consistente en cómo el espectador debe ser sometido a estímulos de acción psicológica y sensorial, a través de “mecanismos de montaje”, con objeto de producirle un choque de emociones, para lo que propone el empleo de técnicas provenientes del circo por el que está fascinado desde su infancia. Eisenstein, Sergei: “Montajes y atracciones” (Extracto de su primer artículo publicado, aparecido en la revista *Lef* nº 3, 1923). En *El Sentido del cine*. Madrid: Siglo XXI, 1999, pp. 172-174. En la misma dirección y apoyándose en el ideograma, elemento básico de la escritura japonesa, establece el concepto modular de su posterior teoría del montaje cinematográfico. Eisenstein, Sergei: “El principio cinematográfico y el ideograma” (1929). En *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp, 1999, pp. 83-100.

84. Balompié, fútbol (*football*), conocido como soccer en EEUU. Eisenstein, Sergei: “Lo inesperado” (1928). En *Teoría y técnica cinematográficas*. Op. cit, p. 75. Eisenstein escribe el artículo a raíz de la gira de la compañía de teatro japonés Kabuki.

85. Eisenstein, Sergei: “Lo inesperado” (1928). En *Teoría y técnica cinematográficas*. Op. cit., p. 74.

y la poesía de Japón la base para elaborar su teoría del montaje en el cine.

El *hanamichi* no escapa a la voraz rapiña de Meyerhold en tanto instrumento para que el espectador olvide la presencia de los límites de la escena; se crea, según él, bien por medios arquitectónicos o bien de puesta en escena, sin construir nada, apenas con extender una alfombra, y concluye: “Será un procedimiento análogo al ‘camino florido’ del teatro japonés”⁸⁶. Años más tarde, en la discusión que sigue a la conferencia “El teatro espontáneo”, Le Corbusier confirma el conocimiento de los elementos de la escena del Kabuki: “Creo necesario que se pueda hablar delante de la escena. El teatro japonés ha utilizado esos artificios”⁸⁷. Así, el *hanamichi*, como escueto enlace entre las dos partes del Palacio de los Soviets, es el catalizador del deseo de romper con el teatro direccional de la perspectiva, con el escenario-cajón interior, y el elemento que confirma la voluntad de hacer un lugar de espectáculos al aire libre, un anfiteatro moderno para las grandes manifestaciones de masas del Estado Soviético.

Al sacar el espectáculo a la calle en el Palacio de los Soviets, esta “sala” exterior se configura con un sincretismo entre el teatro direccional y el añadido oriental. La disposición del *hanamichi* en el eje de simetría sigue la posición más frecuente que se adopta en su traducción europea, frente a su situación desplazada hacia la izquierda de la plataforma en las soluciones previas, posición exacta respecto al escenario del teatro Kabuki. El foro inicial se metamorfosea en un gran auditorio delimitado, frontal y posteriormente, por formas convexas, cuyo centro se vacía con el “foso” que separa la plataforma de la tribuna. Dos niveles de espectáculo formados por la tribuna-*hanamichi*-plataforma y el nivel del suelo

proporcionan múltiples posibilidades de actuación, a la vez que se puede tanto contemplar el espectáculo urbano desde ellos como ser contemplados desde la ciudad. Con este procedimiento Le Corbusier destruye la caja escénica y la sala por ambos laterales, y concentra toda la atención en los elementos de teatralización del espectáculo.

En el mismo sentido Meyerhold, al contrario de lo que se suele creer por su filiación al constructivismo y nada sospechoso de fidelidades al realismo socialista, defiende la disposición triangular y la simetría: “La composición triangular no es el centro del pensamiento en el campo de la puesta en escena, pero es una de las categorías cómodas, uno de los elementos de la puesta en escena que resulta útil para toda una serie de interesantes invenciones nuevas. No es cierto que sólo con la composición diagonal pueda el espectador ver la mayor parte de los puntos del escenario. Esta es la ley de cualquier puesta en escena, que puede obtenerse también con la composición frontal”⁸⁸.

La relación espectador-espectáculo es lo que determina finalmente los distintos tipos de arquitectura teatral, su distancia y posición relativa. Por otro lado, el edificio teatral ha servido para todo tipo de espectáculos, una de cuyas consecuencias es la mezcla entre auditorio y teatro, algo que en las apreciaciones del joven Jeanneret y en las bases del concurso para el Palacio de los Soviets queda patente. Además, a ello se añade, como se ha expuesto, la visibilidad entre los espectadores. Así, con todos estos ingredientes, Le Corbusier propone las dos grandes salas interiores requeridas y una de propina en el exterior.

En lo que concierne a las salas interiores, asigna cada sala a un tipo de espectáculo. La gran sala es un inmenso auditorio, mientras que la de 6.000 espectadores se dispone como un teatro con caja escénica más tradicional.

86. Meyerhold, Vsevolod: “La composición espacial del espectáculo” (1936). En Meyerhold, Vsevolod: *Textos teóricos*. Volumen 1. Madrid: Alberto Corazón, 1972, p. 304. “Ce sera une technique analogue au ‘chemin des fleurs’ dans le théâtre japonais”. Meyerhold, Vsevolod: “De quelques questions relatives à la composition spatiale du spectacle” (1936). En *Écrits sur le théâtre*. Tome IV, 1936-1940. Lausanne: La Cité-L’Âge d’Homme, 1992, p. 61.

87. “Je crois qu’il faut que l’on puisse parler devant la scène. Le théâtre japonais a usé de ces trucs-là”; Le Corbusier: “Le théâtre spontané” (1948). En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 162.

88. Meyerhold, Vsevolod: “La composición espacial del espectáculo” (1936). Op. cit., pp. 303-304. “La composition en triangle n’est pas le centre de la pensée dans le domaine du jeu de scène. Mais c’est une catégorie commode, un des éléments du jeu de scène qui permet des découvertes intéressantes. Il est inexact de prétendre que seule la composition en diagonale rend perceptible au spectateur la majorité des points. C’est l’objectif de tout jeu de scène, qui peut aussi bien être obtenu avec une composition frontale”. Meyerhold, Vsevolod: “De quelques questions relatives à la composition spatiale du spectacle” (1936). Op. cit., p. 61.

Las influencias de proyectos teatrales soviéticos se dejan notar. El concurso para un teatro de actividades musicales de masas en la ciudad ucraniana de Jarkov, convocado en julio de 1930 y ganado por Alexander y Viktor Vesnin, tiene mucha más acogida en cuanto al número de proyectos extranjeros y se alcanzan niveles de calidad muy sobresalientes. Según De Feo, este concurso marca el punto culminante de la arquitectura moderna y el de los Soviets el principio de su decadencia⁸⁹. Entre la numerosa afluencia de propuestas concurrentes, Von Moos aprecia las semejanzas del Palacio de los Soviets de Le Corbusier con el teatro de Jarkov (1931) de V. Gerasimov y S. Kravets y el proyecto de teatro de Sverdlovsk (1930) de G. y M. Barjin⁹⁰.

¿Cuál puede ser el motivo por el que Le Corbusier adopta unas sintaxis tan marcadamente constructivista? A pesar de la amplia bibliografía sobre su propuesta para el concurso, tampoco se ha advertido lo suficiente a cerca de la composición del jurado que debe decidir. Es evidente que, ansioso como está de ponerse a la cabeza de los participantes, no pueda sustraerse a la formación y profesión de las personas que valoran los proyectos presentados.

La profunda frustración que le ocasiona la pérdida en su propio país de su gran apuesta anterior, el Concurso para el Palacio de la SDN de Ginebra, desemboca en la crítica de personas que, aunque con posiciones diversas, hablan un mismo lenguaje, es decir, se dirige a nueve arquitectos⁹¹. Completamente distinta es la composición el jurado para el Palacio de los Soviets. Entre los ocho miembros que lo integran se encuentran el economista Gleb Krzhizhanovsky (presidente), tres arquitectos, M. V. Kriukov, A. Kozelkov y N. P. Zapetlin, los escritores Máximo Gorki y Anatoly Lunacharsky,

además de crítico y político, y los dos grandes nombres de la puesta en escena soviética del momento, dos hombres de teatro: Vsevolod Meyerhold y Constantin Stanislavsky⁹².

Cerrada definitivamente cualquier posibilidad de reconsideración sobre los resultados de la primera fase, la herida se encuentra abierta, hasta el punto de hacer un reproche, no ya al concurso del Palacio de los Soviets, sino al de la SDN, en el prefacio sin firmar al segundo volumen de la *OEuvre complète 1929-34*, sobre la apropiación de sus ideas por parte de los proyectos ganadores: “[...] *simplemente porque su proyecto se basó en un análisis exhaustivo del problema y que la fuerza creativa del arquitecto no se vio obstaculizada desde el principio por la imagen arbitraria de un escenario teatral*”⁹³.

El reproche sobre el decorado teatral apunta a las propuestas academicistas ganadoras de la SDN que plagian la organización de la planta, enmascarada con el ropaje de los estilos. Se refiere al decorado de telón y bambalinas que enmascara la realidad de la escena. Lo interesante no es que lo lance, tampoco que lo haga a otro concurso que no tiene nada que ver con el teatro, sino más bien el momento en que lo realiza: justo después de haberse hecho público el fallo de la última convocatoria del concurso del Palacio de los Soviets, el 10 mayo de 1933, declarando ganadores a B. M. Iofan, V. A. Shchuko y V. G. Gelfreikh, cuando prepara los escritos para la edición del segundo volumen de la *OEuvre complète* que contiene los *Grands Travaux*, entre los que están los diseños para el concurso. En la introducción del mismo volumen, la cual sí firma, Le Corbusier ataca la delegación de autoridad que hacen los dirigentes, para evitar equivocarse, al confiar la decisión de los concursos a los jurados⁹⁴.

89. De Feo, Vittorio: *La arquitectura en la URSS 1917-1936* (1963). Op. cit., p. 85.

90. Semejanza citada en Von Moos, Stanislaus: *Le Corbusier* (1971). Op. cit., p. 227.

91. Composición del jurado del concurso para el Palacio de las Naciones, SDN: H. P. Berlage (La Haya), John J. Burnet (Londres), Carlos Gato (Madrid), Josef Hoffmann (Viena), Victor Horta (Bruselas) –presidente–, Charles Lemaesquier (París), Karl Moser (Zurich), Attilio Muggia (Bolonía), Ivar Tengbom (Estocolmo). Godoli, Ezio: “Il Palazzo della Società delle Nazioni: Dal concorso alla costruzione”. En Anzivino, Ciro Luigi; Godoli, Ezio: *Ginevra 1927: Il concorso per il Palazzo Della Società delle Nazioni e il caso Le Corbusier*. Firenze: Modulo Editrice, 1979, p. 81.

92. Recogido en De Jong, Cees; Mattie, Erik: *Architectural competitions 1, 1792-1949*. Op. cit., p. 285.

93. “[...] *tout simplement parce que son projet à lui était basé sur une analyse approfondie du problème et que la force créatrice de l'architecte n'y était pas entravée dès le principe par l'image arbitraire d'un décor théâtral*”. En Le Corbusier et Pierre Jeanneret. *Oeuvre complète 1929-34* (1934). Op. cit., p. 7.

94. Le Corbusier et Pierre Jeanneret *Oeuvre complète 1929-34* (1934). Op. cit., p. 13.

Algún tiempo después Meyerhold corrobora en “La composición espacial del espectáculo” (1936) las artes que interiorizan el constructivismo: “*el constructivismo vive en el campo de la arquitectura y el teatro*”⁹⁵. La heterogénea procedencia profesional de los miembros del jurado puede haber inducido a Le Corbusier a hacer concesiones, no tanto a arquitectos conservadores como a hombres del espectáculo; y aunque esta hipótesis se mantiene en el campo de la conjetura, es raro que su perspicacia pase por alto cuestión tan transcendental. El apoyo del jurado a los proyectos academicistas, en detrimento de la vanguardia arquitectónica, parece deberse a una falta de comprensión arquitectónica, a pesar del empeño de Le Corbusier por destilar los principios del constructivismo de cualquier procedencia y justificar las soluciones adoptadas

sobre criterios de utilidad. Meyerhold expone a renglón seguido la posible causa del desencuentro: “*ni siquiera el constructivismo arquitectónico es el equivalente del constructivismo teatral*”⁹⁶.

La capacidad de Le Corbusier para apropiarse, sin desvelar el origen, de experiencias culturales y arquitectónicas del entorno en el que quiere convencer, y la gran maestría para explicarlas como un nuevo fruto, revelan a ese enorme camaleón que, sin renunciar a Guadet⁹⁷, concibe su obra con la astucia de quien juega a caballo ganador, una actitud que reconoce en el comentario sobre el Palacio de los Soviets en “L’espace indicible” (1945): “*El resultado es esa indiscutible biología. Ése es el fruto de una justa toma de posesión del espacio interno y externo, iluminada por una voluntad plástica que en todo momento permanece, infatigable, al acecho*”⁹⁸. ■

Bibliografía:

- AA.VV.: *Frederick Kiesler, Artiste-architecte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
- Allen Brooks, H. (Ed.): *The Le Corbusier archive*. Vol. 9. New York-Paris: Garland Publishing-Fondation Le Corbusier, 1982-1984.
- Allen Brooks, H.: *Le Corbusier 1887-1965* (1987). Milano: Electa, 1993.
- Capitel, Antón: *La arquitectura compuesta por partes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou, 1928-1936*. Bruxelles-Liège: Pierre Mardaga, 1987.
- Colquhoun, Alan: *Modernidad y tradición clásica* (1989). Madrid: Júcar, 1991.
- Cooke, Catherine; Kazus, Igor: *Soviet architectural competitions: 1920s-1930s*. London: Phaidon, 1992.
- Dabrowski, Magdalena y otros: *Liubov Popova 1889-1924*. Madrid-Munich: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Prestel Verlag, 1991.
- De Jong, Cees; Mattie, Erik: *Architectural competitions 1, 1792-1949*. Köln: Taschen, 1994.
- De Simone, Rosario: *Ch. E. Jeanneret-Le Corbusier Viaggio in Germania 1910-1911*. Roma: Offizina Edizioni, 1989.
- Frampton, Kenneth: *Le Corbusier* (1997). Madrid: Akal, 2000.
- Gresleri, Giuliano; Zannier, Italo: *Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles-Edouard Jeanneret. Fotografo e scrittore*. Venezia-Paris: Marsilio-FLC, 1984.

95. Meyerhold, Vsevolod: “La composición espacial del espectáculo” (1936). Op. cit., p. 303. “[...] *le constructivisme [est] un courant architectural et théâtral*”. Meyerhold, Vsevolod: “De quelques questions relatives à la composition spatiale du spectacle” (1936). Op. cit., p. 60.

96. Meyerhold, Vsevolod: “La composición espacial del espectáculo” (1936). Op. cit., p. 303. “[...] *le constructivisme en architecture et le constructivisme au théâtre, ce n'est pas tout à fait la même chose*”. Meyerhold, Vsevolod: “De quelques questions relatives à la composition spatiale du spectacle” (1936). Op. cit., p. 60.

97. Lucan, Jacques: “L’espace convexe: Le Corbusier et le plan libre”. En Lucan, Jacques: *Composition non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Op. cit.

98. Le Corbusier: “El espacio inefable” (“L’espace indicible”, 1945. En *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. hors-série, “Art”, 1946, pp. 9-17). En *Minerva* 02, junio 2006, pp. 6-11, p. 8.

- Haan, Hilde; Haagsma, Ids: *Architects in competition: international architectural competitions of the last 200 years*. London: Thames and Hudson, 1988.
- Hartnoll, Phyllis: *A Concise History of the Theatre* (1968). London: Thames and Hudson, 1980.
- Hoisington, Sona Stephan: “ ‘Ever Higher’: The Evolution of the Project for the Palace of Soviets”. *Slavic Review*, Vol. 62, Nº 1, Spring 2003, pp. 41–68.
- Lavrentiev, Alexander: *Varvara Stepanova. A constructivist life*. London: Thames and Hudson, 1988.
- Le Corbusier: *Choix de lettres*. Basel–Boston–Berlin: Birkhäuser–Éditions d’Architecture, 2002.
- Le Corbusier: *Correspondance. Lettres à sa famille. Tome I: 1900–1925*. Paris: Infolio, 2011. *Étude sur le mouvement d’art décoratif en Allemagne*. La Chaux-de-Fonds: Fondation Le Corbusier, 1912.
- Le Corbusier: *L’Art décoratif d’aujourd’hui* (1925). Paris: Flammarion, 1996.
- Le Corbusier: *Les voyages d’Allemagne. Carnets*. Paris–Milano: Electa–FLC, English Edition, 1994–2002.
- Le Corbusier: *Lettres à Charles L’Eplattenier*. Paris: Éditions du Linteau, 2007.
- Le Corbusier: *Hacia una arquitectura (Vers une architecture, 1923)*. Barcelona: Poseidón, 1978].
- Le Corbusier: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1929–34 (1934)*. Zurich: Les Éditions d’Architecture, 1995.
- Le Corbusier: *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Oeuvre complète 1957–1965 (1965)*. Zurich: Les Éditions d’Architecture, 1995.
- Le Corbusier: “Le théâtre spontané” (1948). En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Paris: Flammarion, 1950.
- Lucan, Jacques (Ed.): *Le Corbusier, une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.
- Lucan, Jacques: *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe–XXe siècles*. Vol. 1. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2009.
- Meyerhold, Vsevolod: *Textos teóricos*. Volumen 1 y 2. Madrid: Alberto Corazón, 1972.
- Niessen, Carl: *Max Reinhardt und seine Bühnenbildner*. Köln: Greven& Bechtold, 1958.
- Pauly, Danièle: *Théâtre années 20. La rénovation scénique en France*. Paris: Norma, 1995.
- Pehnt, Wolfgang: *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- Polieri, Jacques: *50 ans de recherches dans le spectacle*. Paris: Biro, 2006.
- Posener, Julius (A cargo de): *Hans Poelzig. Scritti e opere* (1970). Milano: Franco Angeli Editore, 1978.
- Posener, Julius: *Hans Poelzig. Sein leben, sein werk*. Braunschweig–Wiesbaden: Vieweg, 1994.
- Quesada, Fernando: *La caja mágica. Cuerpo y escena*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- Rodtchenko, Alexandre: *Écrits complets sur l’art, l’architecture et la révolution*. Paris: Philippe Sers, 1988.
- Samonà, Alberto (A cargo de): *Il Palazzo dei Soviet, 1931–1933*. Roma: Officina, 1976.
- Schirren, Mattias (Ed.): *Hans Poelzig, Die Pläne und Zeichnungen aus dem ehemaligen Verkehrs- und Baumuseum in Berlin*. Berlin: Ernst et Sohn, 1989.
- Styan, L. J.: *Max Reinhardt*. Cambridge–London–New York– New Rochelle– Melbourne–Sydney: Cambridge University Press, 1982.
- Usandizaga Calparsoro, Miguel: *La escena trágica*. Director Tesis Doctoral: Helio Piñón, Universitat Politècnica de Catalunya, Departament de Composició Arquitectònica, 03–03–1987.
- Trevisan, Alexandra; González Cubero, Josefina; Vieira de Almeida, Pedro (Ed.): *Ler Le Corbusier*. Porto: CEEA, 2012 (2009).
- Von Moos, Stanislaus: *Le Corbusier* (1968). Barcelona: Lumen, 1994.

Josefina González Cubero, profesora Titular de Universidad del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos arquitectónicos en la Sección de Proyectos arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Entre sus intereses de investigación se encuentran la obra de Le Corbusier y la relación entre arquitectura y otras artes.